



UNIVERSIDAD ESTATAL DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

RECITAL DE FAGOT

**Interpretación y análisis estilístico de cinco obras musicales, enmarcadas en los
diferentes períodos de la música**

**Tesis previa a la obtención del Título de Magister en Pedagogía e
Investigación Musical**

AUTOR: Novikov Igor Viacheslavovich

DIRECTOR DE TESIS: Msc. Luciano Carrera Galarza

Cuenca-Ecuador

2014



RESUMEN

El Fagot en el Ecuador, es un instrumento poco conocido y apreciado, sin embargo, su importancia dentro de las Orquestas Sinfónicas es fundamental.

Para darlo a conocer, en la presente tesis se realizó una breve historia y un análisis de la técnica, así como la construcción y evolución a través de la historia, igualmente las técnicas de aplicación de los sistemas de construcción.

Fueron escogidas obras que ubican al fagot en un lugar protagónico, para ser tocadas en un recital, cuyo testimonio auténtico incluye los diferentes estilos a lo largo de la historia de la música, y la importancia del fagot desde su concepción en el argumento histórico.

Palabras claves: Recital, Historia del Fagot, Técnica del fagot, Armonía de la música, Formas musicales, Interpretación musical.



ABSTRACT

The Bassoon in Ecuador, is an instrument little known and appreciated, however, its importance in the Symphony Orchestra is fundamental.

To make it known, in this thesis a brief history and analysis of the art, and the construction and evolution through history, also application techniques of building systems was performed.

Were chosen musical that place the bassoon in a leading role to be played in a recital, which includes authentic witness the different styles throughout the history of music, and the importance of the bassoon since its conception in the historical argument.

Keywords: Recital, Basoon History, Bassoon Technique, Musical Harmony, Musical Forms, Music Performance.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I. ANÁLISIS HISTÓRICO	10
1.1 Breve historia del fagot	10
1.2 Análisis de la técnica del fagot	11
1.3 La construcción y su evolución	19
1.4 Sistemas de construcción Heckel y Buffet. Técnicas de aplicación	22
1.5 Principales géneros de la música del fagot	28
1.6 Contexto histórico de las obras del recital	28
1.7 Reflexiones estético – musicales	29
CAPÍTULO II. ANÁLISIS TÉCNICO-INTERPRETATIVO Y ARMÓNICO DE LAS OBRAS A INTERPRETARSE	30
2.1 Antonio Vivaldi Concierto en Mi menor (estilo barroco)	31
2.2 Wolfgang Amadeus Mozart Concierto en Si bemol mayor (estilo clásico)	31
2.3 Carl Maria Weber Concierto en Fa mayor (estilo romántico)	32
2.4 Balys Dvarionas Tema con variaciones y Anatoly Luppov Concierto para fagot (estilo contemporáneo)	32
2.5 Recital	158
CAPITULO III. CONCLUSIONES	164
BIBLIOGRAFÍA	166
ANEXOS	167



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Yo, *Novikov Igor Viacheslavovich*, autor de la tesis “RECITAL DE FAGOT, Interpretación y análisis estilístico de cinco obras musicales, enmarcadas en los diferentes períodos de la música”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Magister en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciera de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 1 de octubre de 2014

Novikov Igor Viacheslavovich

C.I: 171321391-4



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Yo, *Novikov Igor Viacheslavovich*, autor de la tesis “RECITAL DE FAGOT, Interpretación y análisis estilístico de cinco obras musicales, enmarcadas en los diferentes períodos de la música”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 1 de Octubre de 2014

Novikov Igor Viacheslavovich

C.I: 171321391-4



DEDICATORIA

Este trabajo investigativo lo dedico a mis Padres, a mi amada esposa y a mis hijas.



AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a Msc. Luciano Carrera, Mtro. Alexander Akhanin y Jenny Naranjo por sus grandes aportes a este trabajo investigativo.



INTRODUCCIÓN

La presente tesis estará apoyada por una investigación teórica, técnica y estética sobre el fagot en los distintos momentos de la historia musical del occidente, como también sobre los grandes aportes de autores de estas obras al desarrollo de la técnica del fagot en el período clásico y moderno de la historia musical, presentadas en el recital propuesto.

De esta manera didáctica se diferenciará el sonido del fagot al interpretar obras de diversas épocas y a la vez evidenciar su evolución técnica y su paulatina pero creciente complejidad a través del tiempo.

El aporte personal está basado en el uso de diferentes cañas para demostrar que el sonido del fagot en las variadas épocas musicales era distinto. El repertorio de períodos anteriores, será ejecutado con cañas fabricadas de madera especial acorde a la época y el repertorio moderno será ejecutado con las cañas modernas de madera, que se utiliza actualmente, que permiten mejor afinación y acceso a todo el registro del fagot.

En el recital, específicamente, en el concierto de Mozart, también se pretende componer nuevas cadencias e improvisar en las mismas de manera similar como se ejecutaba en su época.

Este trabajo, tiene la finalidad de incentivar en el estudiante de fagot, en el ejecutante, en el público melómano, así como en los músicos ecuatorianos, un mayor aprecio a este instrumento, dándole una mayor promoción a la enseñanza y conocimiento del mismo, y posiblemente se pueda motivar la creación de obras ecuatorianas para fagot solista, escritas por compositores nacionales e internacionales.

También este tema de estudio pretende demostrar, a través de un recital, la importancia del fagot en la música clásica y moderna, analizando las obras de Vivaldi, Mozart, Weber, Dvarionas y Luppov.



CAPÍTULO I

1.1 BREVE HISTORIA DEL FAGOT

Los instrumentos musicales actuales, entre ellos los instrumentos de viento en sus raíces están muy relacionados con la música popular y su procedimiento proviene de los instrumentos folklóricos de los pueblos. La procedencia del fagot se vincula con un instrumento que existió en el siglo XVI llamado bombardas, el cual se destacó por ser un gran instrumento de viento, que consistía en un tubo recto hecho de madera con una campana de la bombardas baja, tenía un tamaño grande, por lo que se necesitaba ayuda para cargarlo sobre los hombros.(Foto 1).

Las bombardas eran de diferentes tamaños y tenían diferentes nombres, alto tenor, bajo y contrabajo (Foto 2).

La incomodidad para maniobrar este instrumento por su gran tamaño, produjo que en la primera mitad del siglo XVI, se arreglara este inconveniente realizando doblamientos en dos partes del mismo, a la vez que se ensamblaron dichas partes. En el momento de doblar la bombardas, el nuevo instrumento comenzó a lucir parecido al fagot actual, es así que el nuevo instrumento empezó a llamarse fagot; nombre que procede del francés (de igual escritura) que significa “atado de leña”, ya que el instrumento, al desensamblarse en varias piezas, parece un conjunto de pedazos de madera.

Otra característica importante del nuevo instrumento es el doblado, también de la lengüeta, que empezó a lucir similar a la del fagot actual “doble caña”, ya que antes en la bombardas, la caña se encontraba dentro de una boquilla lo que no permitía mucho espacio para maniobrar.

El intérprete empezó a tener muchas más posibilidades con la nueva caña doble del fagot como por ejemplo, manejar la afinación, manejar el volumen (fuerte y piano, creciendo disminuyendo), matices y manejar la calidad del sonido.



La nueva caña doble del fagot, estaba sostenida directamente en los labios del fagotista, por lo contrario en la vieja bombardas la caña era simple y dentro de una boquilla y no tenía contacto directo con los labios del intérprete y por eso no tenía muchas facultades para la interpretación.

Así apareció este nuevo instrumento llamado fagot y debido a los cambios del fagot modernizado el sonido se escuchaba más suave, es así que, a este instrumento por un corto tiempo le llamaban dulcian que significa dulce.

1.2 ANÁLISIS DE LA TÉCNICA DEL FAGOT

El fagot tiene un sonido y un timbre que en el registro agudo, suena femenino; en el registro medio representa una voz varonil como de un tenor; y en el registro bajo, es más grave. Estas características sonoras del instrumento, los compositores utilizan para dar ciertas características sonoras musicales en sus obras. Por ejemplo, el registro grave, se utiliza en la composición sinfónica “Pedro y el Lobo” del compositor Sergei Prokofiev en representación del “abuelo” que tiene un timbre grave, roncón y sarcástico. Otro ejemplo es el ballet clásico “La Consagración de la Primavera” del compositor Igor Stravinski, el famoso solo de fagot al inicio de la obra, en el registro extremo agudo, es la representación del timbre femenino. Para lograr técnicamente una interpretación correcta del registro extremo agudo en el fagot, los fagotistas por lo general utilizan cañas de madera del norte de África, debido a que este tipo de madera, facilita el acceso a este registro. Por otro lado, para una mejor interpretación en el registro extremo bajo, se utiliza generalmente madera del sur de Rusia porque este tipo de madera facilita la técnicamente el ataque del fagot, que con otros tipos de madera, se dificulta interpretar este registro.

POSTURA

La postura, generalmente implica la coordinación de todos los órganos del cuerpo humano que están vinculados en el proceso de la interpretación. Esto son los músculos



de la cara, la lengua, los músculos de la respiración, diafragma y también la posición del cuerpo, la cabeza y las manos.

En programas como solista, se debe tocar el fagot de pie para lo cual se debe tomar en cuenta que el diafragma no debe estar tenso y la respiración debe estar libre y fluida y el cuerpo se debe mantener vertical, los hombros hacia atrás y la columna recta (Foto 3 y 4).

La postura de las manos deben estar de tal manera que todos los dedos deben tener libertad de movimiento (Teriokjin 1955. Pag 9). Los pulgares de ambas manos, deben mantenerse libres sobre las llaves y no apoyarse sobre el instrumento para mantener su equilibrio, porque van a hacer movimientos innecesarios.

En los conjuntos de cámara y en las orquestas, el fagot se toca sentado, para lo cual es necesario evitar cruzar las piernas, porque esto dificulta la buena respiración. Además se debe impedir mover demasiado el cuerpo, manos o cabeza mientras se está tocando, tampoco contar el ritmo con el pie, porque esto molesta al sentido del ritmo interno de la persona (Foto 5).

TECNICAS DE RESPIRACION

La respiración de un instrumentista de viento (mientras está tocando) es diferente a la respiración de la gente normal. Normalmente la gente respira por la nariz y no se da cuenta como lo hace. Los intérpretes de los instrumentos de viento deben inhalar el aire por la boca y parcialmente por la nariz, enérgicamente, de acuerdo al tiempo de la obra. Exhalar el aire siempre con fuerza (dependiendo del carácter de la música, de la frase y los matices o dinámica).

Se debe tener en cuenta que el instrumento de viento suena mientras ocurre la exhalación. Apenas se deja de exhalar, el sonido cesa.



Los músculos del aparato respiratorio son los que permiten la exhalación e inhalación. La respiración correcta para los instrumentistas de viento es la inhalación combinada por el diafragma y los músculos intercostales. En este proceso trabajan todos los músculos, sin embargo el diafragma es el más importante.

Los músculos abdominales, juegan un papel importante en la respiración. Se respira rápido, sin sonido, y suficientemente amplio (Teriokjin, 1955, pag.10). La fuerza y la dinámica de la inhalación de un fagotista, siempre depende del registro y de la dinámica del repertorio que se está tocando.

CAMBIO DE LA RESPIRACIÓN

Si una frase musical es larga, para interpretar ese fragmento, hace falta una profunda y adecuada respiración para evitar el corte de la frase.

Para las frases musicales cortas no tiene mucho sentido respirar completamente; para las frases largas, se necesita una respiración profunda y completa. La inhalación y exhalación deben depender de la frase musical. Algunos intérpretes fagotistas utilizan la respiración continua, esta respiración da más resultados en el clarinete y oboe, porque en el fagot no todos los registros del instrumento permiten utilizarla (Teriokjin, 1955, pag 11).

LA POSICIÓN DE LOS LABIOS

La posición de los labios debe orientarse como si el intérprete estuviera gesticulando las letras “o-u”. En la “o” los labios están redondos y en la “u” los labios se van hacia delante de tal manera que el labio superior está hacia adelante con respecto al labio inferior. En

este momento, la mandíbula se mueve hacia atrás y abajo, lo que lleva a coger la caña de mejor manera para la interpretación (Foto 6).



Esta posición de los labios permite la vibración de la caña de manera correcta (Fotos 7 y 8).

El fagotista debe tocar sobre los labios hacia afuera, no metidos entre los dientes hacia adentro (Teriokjin 1955, pag. 10). Sin embargo, existen diferentes posiciones de los labios de acuerdo a las diferentes escuelas musicales en el mundo. El músico debe escoger la forma más idónea de acuerdo a la configuración labial de su propia persona.

DESARROLLO DE LOS MÚSCULOS MANDIBULARES DE LA CARA

Los labios del fagotista deben ser flexibles y tener fuerza, resistencia y movilidad. Deben poseer la capacidad de mantener largos periodos de trabajo. También deben ser lo suficientemente elásticos para los cambios drásticos de los registros del instrumento y cambios dinámicos de fuerte a piano.

MÚSCULOS DE LA CARA

El registro medio y grave del fagot, generalmente no requiere mucho esfuerzo labial; mientras que el registro extremo agudo, sea interpretado en dinámica fuerte o piano, siempre requiere una buena posición labial y gran volumen de aire soplado, lo que puede lograrse durante años de entrenamiento.

Como material para el estudio y el desarrollo de los músculos mandibulares de la cara, pueden usarse las gamas y los arpeggios con variaciones, métodos y estudio de los pasajes rápidos, y notas largas de todos los registros.

El oído musical ayuda considerablemente para interpretar los sonidos, ya que el fagotista conoce el esfuerzo de los labios y la fuerza del aire que se necesita para mantener una cierta nota o sonido (Teriokjin, 1955. Pag 10).



Durante la ejecución del fagot, muchos músculos faciales entran en juego, pero el principal es el orbicular los labios y mantener la posición de esos músculos correctamente durante toda ejecución del recital (Foto 9).

EJERCICIOS PARA PREPARAR EL RECITAL

El propósito de los ejercicios para preparar el programa del recital es elaborar exactitud en el sonido, estabilizar y entrenar los músculos del aparato dentolabial y de la respiración.

El hecho de sacar el sonido no es tan difícil, sino que esto tiene que ser de la manera correcta, siempre tomando en cuenta la postura y la posición de los labios. Es muy importante mantener buena afinación y calidad del sonido durante los ejercicios de preparación del concierto.

También es necesario controlar cada frase musical, cada movimiento corporal. Hay que verificar no solamente la emisión del sonido, sino que hay que enfatizar matices como fuerte, piano, la fuerza, y los componentes de la postura. comprobar si están bien los labios, si está bien la respiración, ver si el cuerpo del intérprete no está demasiado tenso o torcido, si no están tensos los dedos y las manos.

Todo el registro del fagot, debe sonar afinado, y con un buen sonido. Tocar Las notas largas en todo registro del fagot, todos los días ayuda a lograr estos objetivos.

CONTROL DE LAS MANOS

Es necesario durante la preparación del recital poner los dedos adecuadamente, como por ejemplo, en la nota Do del registro medio se ocupan solamente tres dedos de la mano izquierda y la posición de los dedos restantes de la mano izquierda y de la mano derecha deben mantenerse sueltos sin apoyarse sobre el instrumento; por ejemplo, el pulgar de la mano izquierda está sobre la llave Do y la llave La y no apoyándose sobre la madera del



fagot, esto provoca tensión en los dedos del interprete. El dedo meñique de la mano izquierda debe mantenerse sobre las llaves Mi bemol y Re bemol. Sin aplastar estas llaves (Teriokjin 1955. Pag. 9).

La respiración debe hacerse sin sacar la caña de la boca. Al momento de abrir la boca el labio inferior con la caña un poco se baja y la caña debe estar puesta en el labio de abajo, en este momento hay que inhalar, así se siente que la posición de la caña en el momento de inhalar esta correcta y esto da oportunidad de continuar tocando inmediatamente después.

EL ATAQUE Y ESTACATO

La emisión del sonido depende mucho del ataque. El ataque se produce con la lengua del intérprete. Independientemente de la obra musical y de los matices, el ataque puede ser enérgico y puede ser muy suave. Generalmente en el matiz piano, el ataque para la emisión del sonido en el fagot es más suave que en el matiz fuerte.

La lengua de un fagotista hace un gran trabajo, ya que la emisión del sonido depende mucho de la habilidad del intérprete de utilizar la lengua. La lengua cierra el orificio de la caña y suelta y abre el orificio por donde va la corriente de aire. Así se produce el sonido. Cuando el matiz es piano, el movimiento de la lengua es pequeño y suave. Cuando el matiz es fuerte, el movimiento de la lengua es mayor y la corriente del aire aumenta.

Es muy importante el ataque del fagotista al momento de tocar el estacato. En el estacato, la lengua trabaja enérgica y rápidamente, haciendo un efecto especial en las obras musicales (Teriokjin, 1955. Pag. 13).

Existen algunos tipos de estacato. El estacato simple se produce solamente con la punta de la lengua. El estacato doble que se produce con la punta y la parte media de la lengua cambiándose alternativamente.



La mejor calidad del estacato siempre es del estacato simple, debido a que la punta de la lengua del ser humano es más sensible que la parte media de la lengua. Sin embargo es absolutamente necesaria la utilización del estacato doble en los pasajes virtuosos de las obras musicales.

Este trabajo pretende realizar, no sólo un análisis de las obras musicales de estos grandes compositores, sino también valorar el desarrollo técnico-didáctico de sus obras en el contexto histórico-estético, además poner de manifiesto por medio de un recital su magnífica producción artística. Cabe destacar que las obras de Dvarionas y Luppov han sido poco conocidas e interpretadas en el Ecuador, por lo que el Recital constituirá un aporte didáctico a la cultura musical del país.

La técnica del fagot ha evolucionado por el sistema de construcción y también por la modernización del mismo.

Entre los más importantes constructores conocidos están Heckel y Buffet quienes crearon su propio sistema.

Actualmente, en el repertorio sinfónico el fagot se utiliza mucho sobre todo en la mayoría de conciertos de la orquesta sinfónica se mantiene presente este instrumento.

El primer fagot, el segundo fagot, a veces el tercer fagot y el contrafagot son de igual importancia, porque actúan siempre como solistas. Existen ciertas dificultades técnicas

de interpretación para los fagotistas en obras importantes como: El famoso solo de fagot de la “Consagración de la Primavera” del compositor ruso Igor Stravinski. Tiene un registro agudo extremo que representa cierta dificultad para el intérprete, en siglos pasados hubiera sido imposible la interpretación en un registro tan agudo (Teriokjin, 1988).



En general, en todas las obras escritas por Igor Stravinski, existe mucha dificultad técnica para el fagot, por los registros extremos y las dificultades rítmicas. Hay que considerar también que el registro del fagot actual se amplió hasta 3 octavas completas y 3 o 4 tonos más, dependiendo de las posibilidades técnicas del intérprete.

Pioter Tchaikovski, escribió las seis sinfonías y en cada una hay solos de fagot de carácter importante, sobre todo en la sinfonía número 5 y 6. Por ejemplo, en la sinfonía número seis hay un solo donde el fagot tiene un matiz de 4 pianos, en el registro extremo bajo

del instrumento, y la posibilidad técnica del mismo no permite normalmente hacer este tipo de matices por lo que se requiere un dominio absoluto para su ejecución.

Últimamente, apareció una nueva tendencia de aprendizaje y pedagogía para los fagotistas iniciales; gracias a un fagot mas pequeño llamado Fagotino , lo que da la oportunidad estudiar el instrumento desde 8 años aproximadamente

LEGATO

El fagot es tal vez el instrumento de madera que opone mayor dificultad a la ligadura de los intervalos descendentes de cierta amplitud (más allá de la tercera). El ejecutante de halla siempre preocupado al comienzo del *Sigfrido*, por ligar estos intervalos de séptima:



(Castella, Mortari 1978. pag. 52)

En el recital, la técnica de ligado, se representa de mejor manera en el concierto Si bemol mayor de Mozart, dónde toda la frase musical principal de la segunda parte es muy expresiva y tiene su caracter lírico por eso es aqui es muy importante esta técnica:



W.A. Mozart 2 Parte Concierto en Si \flat mayor para Fagot y Orquesta

Solo Fagot



1.3 LA CONSTRUCCIÓN Y SU EVOLUCIÓN

La técnica de construcción del fagot en el siglo XVI no era perfecta, por eso las bombardas y el fagot coexistieron durante aproximadamente cien años. Es así que solamente en el siglo XVII el fagot alcanza total identidad de construcción y llega a sustituir a la bombardas que era obsoleta e incómoda para un intérprete.

Los compositores Gabrielli, (1550-1613) y Schütz, (1585-1672) fueron probablemente los primeros compositores que empezaron a utilizar el fagot como parte de la orquesta”. (Teriokjin, 1988, pág. 3). En esta época los fagotes, solamente tenían la función de tocar las notas graves como acompañamiento en la orquesta.

En el siglo XVIII, el fagot fue modernizado un poco más; estas innovaciones consiguieron mejorar principalmente el registro medio para la interpretación precisa y fácil de los sonidos cromáticos de este registro, a los nuevos orificios fueron añadidas nuevas llaves, lo que permitió deshacerse de ciertas posiciones que incomodaban a los intérpretes en épocas anteriores. En el registro grave todavía la construcción adolecía de un completo cromatismo y solamente tenía llaves de Si Bemol, Do, Re, Mi Bemol y Fa.

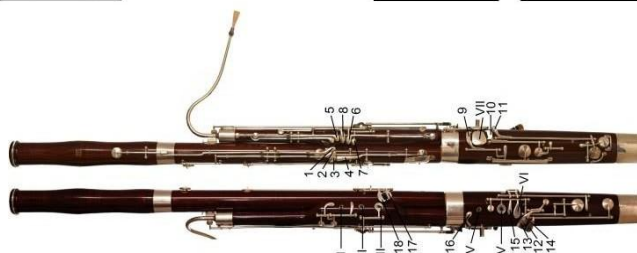
En esta época los fagotes tenían un sonido dulce y bonito. Sin embargo, la técnica era difícil; porque el sistema de las llaves era aún imperfecto. Los fagotes todavía tenían algunos sonidos más brillantes y otros sonidos más opacos, que representaba la fabricación aún rústica del instrumento. Luego fueron añadidas las llaves Mi natural, en seguida Do sostenido, y en la época de interpretar la sinfonía de Beethoven número 9, y en 1824 coincidió que fue añadida la última llave de registro bajo de Si. (Teriolkin, 1955, pág. 3).



“En los años 1930, cerca de la ciudad de Turín A. Djentile encontró las partituras de 38 conciertos para fagot y orquesta escritos por Antonio Vivaldi (1678-1741)” (Teriokjin, 1988, pág. 4). Posteriormente, se comienzan a escribir conciertos solista para el fagot. Compositores importantes como Mozart, escribió dos conciertos para el fagot, siendo uno de ellos el más famoso concierto para fagot que haya existido en Si Bemol mayor; Carl María Webber escribió el “Andante y Rondo Húngaro” y el famoso concierto en Fa Mayor. Además Johan Christian Bach también escribió dos conciertos para fagot.

En el siglo XIX, en las orquestas sinfónicas se procedió a formar un grupo de dos fagotes y un contrafagot, aunque en algunas obras de ciertos compositores se aumentó la cantidad de fagotes. Poco a poco, el instrumento se fue modernizando, los cambios surgieron en sus tubos, la posición de los orificios y el mecanismo de las llaves fueron cambiados. Estos cambios permitieron que mejore la calidad del sonido y se optimizó las posibilidades técnicas e interpretativas, quedando así las posiciones actuales del fagot que permanecen hasta nuestros días.

En el esquema presentado a continuación se pueden observar claramente las posiciones mencionadas. (Teriokjin, 1988)

[illegible]



1.4 SISITEMAS DE CONSTRUCCIÓN HECKEL Y BUFFET. TÉCNICAS DE APLICACIÓN

SISTEMA HECKEL ALEMÁN

“En la mitad del siglo XIX , el fagot era el instrumento más moderno con el registro de tres octavas gracias al aporte de famoso constructor y fagotista Johan Adam Heckel (1831). Esta construcción del fagot y la técnica es magistral hasta nuestros días.” (Teriolkin, 1955, pág. 5). En la actualidad, en la mayor parte del mundo se utilizan fagotes con el sistema alemán, debido a que este sistema de llaves y sus posiciones de notas permiten una mejor afinación y fluidez técnica.

SISTEMA BUFFET FRANCÉS

Para un intérprete es más difícil tocar el fagot con el sistema francés, debido a la imperfección en el sistema de las llaves. (Teriolkin, 1955, pág. 6). Actualmente se utiliza en Francia donde hay diferentes opiniones sobre el uso de éste por parte de algunos fagotistas y directores franceses. Pero también los fagotistas franceses tocan fagotes con sistema alemán Heckel. Sin embargo, en comparación con el sistema Hekel – alemán; el sistema francés Buffet, tiene dificultades técnicas y constructivas. Esta imperfección del sistema francés también se refleja en la afinación del instrumento, siendo menos intachable.

CONTRAFAGOT

El contrafagot, es un instrumento que pertenece al grupo de los fagotes en las Orquestas Sinfónicas; suena una octava más abajo del fagot y tiene una capacidad de aire interior dos veces mayor que la del fagot. Las cañas que se utilizan para tocarlo son notablemente más grandes en tamaño y de doble lengüeta. Fue construido en el siglo XVII y modernizado en el siglo XIX. Por lo general en las orquestas sinfónicas acompaña a dos o tres fagotes en la fila. El timbre del contrafagot, es parecido al fagot pero más grave y



más concentrado lo que le lleva a ser el instrumento más grave del grupo de los instrumentos de viento de madera. (Foto 10).

FAGOTINO

Hasta finales del siglo XX, los fagotistas comenzaban a estudiar a partir de los 13 a 15 años de edad, debido a que el fagot es un instrumento grande y requiere ciertas características físicas del estudiante que inicia sus estudios con el instrumento. Sin embargo, en la actualidad, y como la última innovación en la construcción del fagot, se ha construido un instrumento „Fagottino“, más pequeño y que se escribe en clave de Sol, lo que permite a los estudiantes comenzar desde más temprana edad. (Foto 11). Este instrumento es única y exclusivamente pedagógico, por lo que no se utiliza en las orquestas sinfónicas, ya que es tan pequeño que un adulto no puede ejecutarlo.

PARTES DEL FAGOT

El fagot está compuesto de seis partes incluyendo la caña: campana, cuerpo central tenor, cuerpo central bajo, tudel y la sección final. (Foto 12)

CAÑAS DEL FAGOT

La caña juega un papel fundamental en la ejecución del Fagot, porque es la parte que vibra y produce el sonido, que se amplifica en los tubos del fagot y sale tanto por la campana como por otros orificios existentes en el instrumento (Teriokjin, 1955. Pag. 8). Y por eso, uso de la caña y su elaboración son primordiales para preparar el recital. Es necesario que el fagotista trabaje con las cañas elaboradas por su cuenta porque de esta manera, utilizando diferentes tipos de madera de diferentes partes del mundo, se puede lograr timbres distintos del fagot que pueden representar cada una de las épocas en las cuales estaban escritas las obras de este recital. El tamaño de las cañas es estándar, por razones de afinación; lo que cambia es el tipo de madera. El autor utiliza las cañas



preparadas de madera africana para el repertorio de la música barroca, debido a que este tipo de madera siempre fue utilizada desde los inicios de la existencia del fagot, y permite lograr el timbre de fagot dulce y suave. Para el repertorio romántico el autor, utiliza madera del sur de Rusia, que le permite un fácil acceso al registro agudo en el concierto de Carl Maria Weber. Por último, se usa en este recital madera del sur de China para el repertorio contemporáneo ya que las cañas de esta madera, permiten un timbre adecuado en todos los registros del instrumento y habilita ligar los registros extremos del instrumento, sin dejar que los labios del intérprete se fatiguen demasiado en los últimos minutos del recital (Foto 13).

Se utilizan en el Recital las cañas especiales de madera de norte de China, en los fragmentos de registro extremo agudo:

C.M. Weber 1ª Parte Concierto en Fa mayor para Fagot y Orquesta

Solo Fagot



A. Luppov 1ª Parte Concierto para Fagot y Orquesta

Solo Fagot



PROCESO PARA ARMAR EL INSTRUMENTO

Antes de armar el instrumento hay que colocarse el collar (o correa) que sujeta el instrumento al cuello (Foto 14).

Se deben ubicar juntos y tomar en la mano derecha, sin agarrar las llaves, el cuerpo central bajo y el cuerpo central tenor. Estas dos partes una vez juntas, hay que introducirlas en la sección final; con la mano derecha introducir empujando hasta el final, primero el cuerpo central tenor y luego el cuerpo central bajo (Foto 15).



1. Con la mano derecha colocar la campana de tal manera que las llaves de si bemol se junten correctamente (Foto 16).
2. El cuerpo central bajo y el cuerpo central tenor, deben estar sostenidos juntos hasta poner el seguro (la mayoría de los fagotes modernos lo tienen).
3. Se toma el fagot entre las manos y se lo asegura al collar o correa en el lugar destinado para esto; normalmente es una argolla pequeña en el aro de unión.
4. Se inserta el tudel en el cuerpo central tenor de tal manera que la mano derecha se coloca en la parte más gruesa haciendo un movimiento de izquierda a derecha, cuidando de no doblar para no deformar, ya que el tudel es un tubo hecho de una aleación de metales bastante suave (Foto 17).
5. Se procede a mojar la caña y se la toma entre los dedos pulgar, índice y medio, y se la introduce en el tudel con los mismos movimientos giratorios, dejándola de manera horizontal.
6. Finalmente se regula el alto del instrumento sobre el cuerpo del fagotista para poder interpretar las obras musicales.

DESARMAR EL INSTRUMENTO DESPUÉS DE TOCAR

Después de tocar el instrumento es necesario desarmarlo poniendo cada una de las partes dentro de su estuche. El procedimiento para desarmarlo se detalla a continuación:

1. Se saca la caña y se la sopla, para que salga el agua que está adentro por el lado que se une al tudel.



2. Se saca el tudel tomándolo de la misma manera en que se lo puso. Al tudel también hay que soplarlo por el lado del corcho para que salga cualquier resto de agua que se encuentre dentro del tubo.
3. Se ubica el fagot y se lo sostiene contra el piso, manteniéndolo con la mano izquierda para sacar la campana con la mano derecha.
4. Sacar el cuerpo central bajo. Para esto, se procede a sostener el fagot con la mano izquierda en la parte de la sección final y con la mano derecha haciendo movimientos de izquierda a derecha, se saca el cuerpo central bajo.
5. De la sección final, con la mano derecha se saca el cuerpo central tenor. Luego de la sección final por el lado del tubo del caucho, sacar el agua y finalmente, limpiarlo de la humedad con las herramientas existentes.

MANTENIMIENTO DEL INSTRUMENTO

Para mantener el fagot en óptimas condiciones es necesario guardarlo correctamente luego de tocarlo. Es importante que se cumpla siempre con las siguientes reglas:

Proteger el fagot de la humedad: se debe sacar el líquido que se acumula durante la interpretación, por el lado del tubo de plástico. No se debe sacar por el lado de madera porque corre el riesgo grave de que la madera se pudra.

En las tiendas de música, existen limpiadores especiales para secar el instrumento, lo que se debe realizar siempre después de tocarlo (Foto 18).

1. Resguardar el instrumento de los golpes y cambios bruscos de temperatura. El calentamiento y después el rápido enfriamiento influyen tanto en nuevos como en viejos instrumentos, ya que la madera puede deformarse y en el peor de los casos trizarse.



En los países con clima muy cálido, es preferible no dejar el instrumento por mucho tiempo en el sol, y nunca bajo la lluvia. En el clima tropical, la madera es sensible al clima, sobre todo la caña del fagot se vuelve más dura y tiene la tendencia de bajar la afinación. En los países con clima frío, el fagot debe estar guardado dentro de los estuches suficientemente protegidos contra las temperaturas bajo cero.

2. El tudel del fagot, se ensucia bastante rápido y hay que limpiarlo dos o tres veces por mes con un limpiador especial que existe en el mercado para tal efecto. También hay que limpiar el orificio pequeño que tiene el tudel con un alambre delgado, ya que esto influye más que todo en el registro agudo del instrumento.
3. La caña del fagot también debe mantenerse limpia, preferentemente se la debe limpiar con una pluma de ave pequeña para eliminar cualquier resto que pueda introducirse.
4. Se debe mantener el instrumento limpio con una brocha suave.
5. Se debe sacar el polvo de dentro del estuche del fagot.
6. El mecanismo de bisagras de las llaves del fagot requieren mantenimiento constante con aceite lubricante especial para tal efecto.
7. Hay que chequear que las cimbras o resortes de las llaves estén en buen estado.
8. Las zapatillas deben estar nuevas y tapar bien los orificios del instrumento. Cambiar los corchos en las llaves oportunamente para que no exista sonido de los golpes de las llaves sobre el instrumento.



1.5 PRINCIPALES GÉNEROS DE LA MÚSICA DEL FAGOT

El fagot se utiliza en algunos géneros clásicos musicales, así como en música sinfónica, ópera ballet y en música de cámara. El repertorio de fagot, en términos prácticos, incluye no sólo la música escrita específicamente para fagot, sino también para los instrumentos que poseen un registro similar (adaptaciones para el fagot) tal es el caso del cello; hay muchas adaptaciones del repertorio de cello para fagot. Cabe destacar que el fagot, aparece casualmente en el jazz.

1.6. CONTEXTO HISTÓRICO DE LAS OBRAS DEL RECITAL

El programa del recital, está organizado para representar diversas épocas musicales como:

La época barroca con Antonio Vivaldi (Concierto en Mi Menor para Fagot y Orquesta), siguiendo cronológicamente la época clásica, con Wolfgang Amadeus Mozart (Concierto para Fagot y Orquesta en Si Bemol Mayor). Luego en la época romántica con Carl María Von Weber (Concierto para Fagot y orquesta en Fa Mayor), más adelante representando la época romántica – moderna, se encuentra Balis Dvarionas (Tema con variaciones para Fagot) y culminando la época contemporánea (siglo XX) con Anatoly Luppov (Concierto para Fagot y Orquesta).

La época barroca (inicios del siglo XVII), que se concibió en Italia, una época caracterizada por una depresión económica y social y poco comercio, agravada por la manifestación de plagas de peste que desolaron Europa. El arte fue aprovechado como medio publicitario de difusión de la doctrina contrarreformista, que menguaba los adeptos de la iglesia Católica.

La época clásica, (mediados del siglo XVIII), también conocido como el siglo de las luces, se trata de una época donde el reformismo en la política y en la ética, evoluciona en intelectual, desarrollándose una sociedad fundada en el bienestar como estilo de vida,



concluye con revolución francesa y expandiéndose por toda Europa, se caracteriza por las críticas, la experimentación y la divulgación.

La época romántica, (finales del siglo XVIII, inicios del siglo XIX), época en que se aprecian cambios radicales que subsisten hasta la actualidad, reflejo de la revolución francesa y sus consecuencias a nivel social y político y se destaca la revolución industrial, relacionada al aparecimiento del capitalismo y el socialismo.

La época contemporánea (siglo XX), época de profundas transformaciones sociales y políticas a ritmo vertiginoso, enmarcada en dos guerras mundiales e infinidad de guerras civiles, cambio de los mapas, conflictos sociales y la evolución de la tecnología.

De ésta manera se vislumbra, que el Fagot a través de los tiempos se ha destacado como solista en casi todas las épocas de la historia musical occidental.

1.7. REFLEIONES ESTÉTICO - MUSICALES

Poco protagonismo tuvo el fagot hasta aproximadamente el año 1992, donde se realizó uno de los escasos conciertos; cuando el fagot tocó varias obras como solista en el departamento de Cultura del Ilustre Municipio de Quito, donde el autor de la presente tesis presentó el concierto de Vivaldi y el Concierto de Mozart para fagot y Orquesta.

En el Ecuador, el Fagot, a pesar de que es un instrumento poco conocido, ha ido despertando paulatinamente el interés de los compositores hacia él, motivados por la actividad desarrollada por algunos solistas internacionales del fagot, que junto a la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador y demás orquestas a nivel nacional han presentado Conciertos que van creando expectativas debido a su timbre particular.

En el mundo, el fagot ha ganado popularidad tanto como instrumento orquestal como solista. El público ecuatoriano, poco a poco se muestra cautivado por la calidez sonora de este versátil instrumento de viento.



En el Ecuador la ejecución del fagot como instrumento solista en Recitales o en Conciertos sinfónicos es muy limitado, por lo que el presente trabajo pretende hacer un aporte significativo a la difusión del mismo, la propuesta intenta demostrar al público ecuatoriano el desarrollo y brillantez del instrumento, toda vez que el repertorio escogido contiene una diversidad de estilos musicales y de técnicas de fagot desarrolladas a lo largo de la historia de la Música.

Basado en la experiencia profesional del autor de la presente tesis, se puede crear las condiciones para demostrar que el fagot consigue ser un instrumento apreciado por el público como solista y dentro de la orquesta; por lo tanto, las circunstancias están dadas para la existencia del recital, ya que los pocos que se han podido apreciar en el Ecuador han tenido un gran éxito y en el presente caso estamos seguros que el mismo ampliará la apreciación y el conocimiento del instrumento, puesto que algunas obras que se interpretarán, son consideradas como un estreno a nivel nacional.

CAPÍTULO II.

A. ANÁLISIS TÉCNICO-INTERPRETATIVO Y ARMÓNICO DE LAS OBRAS A INTERPRETARSE

2.1. ANTONIO VIVALDI CONCIERTO EN MI MENOR (ESTILO BARROCO)

En la obra de Antonio Vivaldi, (Concierto en Mi menor): el compositor confiaba mucho en el intérprete. Tanto así que se han encontrado hasta ahora más de 30 conciertos para fagot sin colocar los matices; es decir que el compositor confiaba en el intérprete, dejando en libertad de poner sus propios matices. Es que entonces el staccato casi no se utilizaba en razón de que en los tiempos rápidos las semicorcheas se interpretaban por lo general *legato*, por la misma razón de que todavía no existía una forma de tocar con doble



staccato. Actualmente las mismas semicorcheas del concierto muchos fagotistas las tocan utilizando el *staccato doble*.

2.2. WOLFANG AMADEUS MOZART CONCIERTO EN SI BEMOL MAYOR (ESTILO CLÁSICO)

En la obra de Wolfgang Amadeus Mozart (Concierto para fagot en Si bemol mayor): se puede observar un clásico concierto instrumental. Cuando se escribió esta obra, el fagot todavía no tenía la construcción moderna como ahora. En esa época, los fagotistas todavía utilizaban el sistema francés de construcción del instrumento. Este sistema es inferior al sistema alemán que utilizan en general ahora los fagotistas en el mundo. En ese entonces se carecía de las llaves especiales que permiten una mejor afinación y calidad de sonido.

El sonido era más grave y su calidad sonora era diferente. En esa época no existía oficialmente el doble staccato, sin embargo en la primera parte del concierto, el staccato aparece en un tiempo bastante rápido (dependiendo cómo lo marque el director), lo que supone que ya hay que utilizarlo. Es decir que Mozart ya presintió en esa época que el staccato doble aparecerá posteriormente. Esto constituye un hito en la evolución del desarrollo de la técnica fagotística.

2.3. CARL MARÍA WEBER CONCIERTO EN FA MAYOR (ESTILO ROMÁNTICO)

Carl María Weber escribió un Concierto en Fa mayor para fagot, muy virtuoso, en el que es absolutamente inevitable la utilización de doble staccato y ya comienza poco a poco a llegarse a los registros extremos del fagot.



2.4. BALYS DVARIONAS TEMA CON VARIACIONES Y ANATOLY LUPPOV CONCIERTO PARA FAGOT (ESTILO CONTEMPORÁNEO)

Los compositores Dvarionas y Luppov son contemporáneos (vivieron en el s. XX) y provienen de la misma escuela musical soviética; sin embargo son muy diferentes en sus estilos y hasta contrastantes entre ellos. Mientras Luppov escribe música contemporánea, y utiliza los temas musicales del pueblo tártaro (etnia en la federación de Rusia), donde se puede encontrar elementos de la pentatónica; Dvarionas se adapta al estilo romántico ruso, relacionándose con el compositor M. Glinka que tiene una composición anterior bien parecida a la de Dvarionas en sus características.



B. ANÁLISIS TÉCNICO Y ARMÓNICO DE LAS OBRAS A INTERPRETARSE

AUTOR: **VIVALDI Antonio** (1678-1741, Italia)

OBRA:

TÍTULO: **CONCIERTO PARA FAGOT Y ORQUESTA, e moll (RV 484)**

FORMA: Cíclica – Concierto de 3 Partes (del tipo barroco)

INSTRUMENTOS: Fagot, Orquesta (transcripción – para Fagot y Piano)

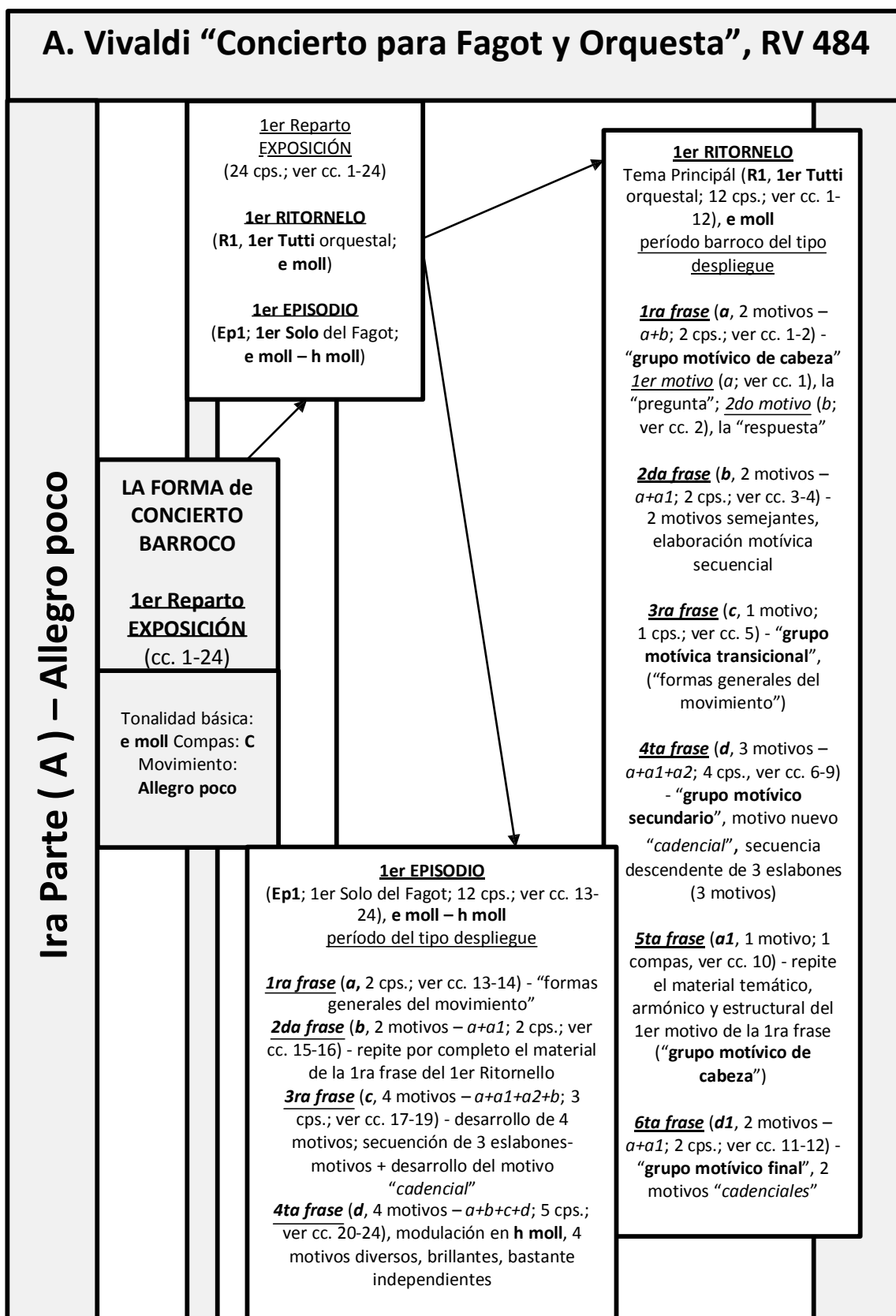
GÉNERO: Música pura

ESTILO: Barroco



TABLA GENERAL DE LA ESTRUCTURA DEL CONCIERTO

A. Vivaldi “Concierto para Fagot y Orquesta”, RV 484





A. Vivaldi “Concierto para Fagot y Orquesta”, RV 484

Ira Parte (A) – Allegro poco	LA FORMA de CONCIERTO BARROCO		<u>2do Reparto</u> (13 ¹ / ₂ cps.; ver cc. 25-38)	
	<u>2do Reparto</u> (cc. 25-38)		<u>2do RITORNELLO</u> (R2, 2do Tutti orquestal; h moll) <u>2do EPISODIO</u> (Ep2; 2do Solo del Fagot; h moll – a moll)	<u>2do RITORNELLO</u> (R2, 2do Tutti orquestal; 3 cps.; ver cc. 25-27), h moll, muy breve Se repite el material de la 1ra frase (a) del 1er Ritornello + 1er motivo “cadencial” de la 4ta frase (d) del 1er Ritornello
			<u>2do EPISODIO</u> (Ep2; 2do Solo del Fagot; 10 ¹ / ₂ cps.; ver cc. 28-38), h moll – a moll, desarrollo de los grupos motivicos “transición”, “secundario” y “final” de Ritornello <u>período del tipodespliegue</u> <u>1ra frase</u> (a, 7 motivos – a+a1+b+a2+a3+b1+b2; 4 cps.; ver cc. 28-31) – desarrollo del material temático del motivo “cadencial” de 4ta frase (d) del Ritornello; modulación de <u>h moll</u> → en <u>a moll</u> <u>2da frase</u> (b, 1 cps.; ver cc. 32) - “las formas generales del movimiento” <u>3ra frase</u> (c, 4 motivos – a+a1+a2+a3; 2 ¹ / ₂ cps.; ver cc. 33- 35) - secuencia descendente de 4 eslabones <u>4ta frase</u> (d, 3 motivos – a+b+c; 3 cps.; ver cc. 35-38) - desarrollo del material de “grupo motivico final” del Ritornello y 1er Episodio <u>1er motivo</u> (a, ver cc. 35) desarrolla el material de la 3ra frase del 1er Ritornello (c, “grupo motivica transicional”) <u>2do motivo</u> (b, ver cc. 36) y <u>3er</u> <u>motivo</u> (c, ver cc. 37-38) - desarrollo del material de los motivos “cadenciales” (el “grupo motivico final”) de 1er Episodio	



A. Vivaldi “Concierto para Fagot y Orquesta”, RV 484

Ira Parte (A) – Allegro poco	LA FORMA de CONCIERTO BARROCO		<u>3er Reparto</u> <u>REEXPOSICIÓN</u> (cc. 38-67)		
			<u>3er Reparto</u> <u>REEXPOSICIÓN</u> (cc. 38-67)		
		<u>3er Reparto</u> <u>REEXPOSICIÓN</u> (cc. 38-67)		<u>3er RITORNELLO</u> (R3, 3er Tutti orquestal; a moll – e moll) <u>3er EPISODIO</u> (Ep3; 3er Solo del Fagot; e moll) <u>4ro RITORNELLO</u> (R4, 4ro Tutti orquestal; e moll)	
				<u>3er RITORNELLO</u> (R3, 3er Tutti orquestal; 7½ cps.; ver cc. 38-45), a moll – e moll período del tipo despliegue <u>1ra frase</u> (a, 3 motivos – a+b+b1; 2½ cps.; ver final del compás 38 y cc. 39-40) repite el material de la 1ra frase (“grupo motivico de cabeza”) del 1er Ritornello; la modulación en e moll <u>2da frase</u> (b, 2 motivos – a+a1; 3 cps.; ver cc. 41-43) repite primeros 2 motivos de la 4ta frase del 1er Ritornello (“grupo motivico secundario”) en e moll <u>3ra frase</u> (a1, 1 motivo; 1 cps.; ver cc. 44) repite por completo el material de la 5ta frase (a1) del 1er Ritornello <u>4ta frase</u> (b1, 1 motivo; 1 cps.; ver cc. 45) repite el motivo “cadencial” de la 6ta frase (d1, “grupo motivico final”) del 1er Ritornello	
				<u>3er EPISODIO</u> (Ep3; 3er Solo del Fagot; 18 cps.; ver cc. 46-63), e moll, período del tipo despliegue <u>1ra frase</u> (a, 4 motivos – a+a1+a2+b; 4 cps.; ver final del c. 46, cc. 47-49 y inicio del c. 50) - desarrollo de las entonaciones del “grupo motivico de cabeza” (a+a1+a2, ver cc. 46-49), que forman secuencia descendente de 3 eslabones (motivos) y el motivo final (b, ver cc. 49-50) - en el material del motivo “cadencial” de la 4ta frase (d, “grupo motivico secundario”) del 1er Ritornello Principal <u>2da frase</u> (b, 3 motivos – a+a1+a2; 4 cps.; cc. 50-53) -“formas generales del movimiento” <u>3ra frase</u> (c, 3 motivos – a+a1+a2; 3½ cps.; ver cc. 54-56 y inicio del c. 57) - desarrollo del motivo-“transición” del Ritornello Principal, secuencia melódico-armónico descendente de 3 eslabones <u>4ta frase</u> (d, 5 motivos – a+b+a1+c+d; 5 cps.; ver final del c. 57, cc. 58-60 y inicio del c. 61) se teje de 4 motivos diversos <u>5ta frase</u> (e, 1 motivo; 2 cps.; ver cc. 61-62) repite por completo el material de la 1ra frase (a) del 1er Episodio <u>6ta frase</u> (f, 1 motivo; 1 cps.; ver cc. 63) es construido en el material del “grupo motivico final” del Ritornello Principal	
				<u>4ro RITORNELLO</u> (R4, 4ro Tutti orquestal; 4 cps.; ver cc. 64-67), e moll, muy breve, se repite por completo el material de últimos 3 compases (5ta frase - a1 y 6ta frase - d1) del 1er Ritornello Principal	
A. Vivaldi “Concierto para Fagot y Orquesta”, RV 484					



A. Vivaldi “Concierto para Fagot y Orquesta”, RV 484

Ilda Parte (B) – Andante

LA FORMA BINARIA (simple) con Ritornello (cc. 1-37)

Tonalidad: **h m**
Compas: **C**
Movimiento: **Andante**

La forma Binaria simple con Ritornello –
R1+A(1ra Parte)+R2+B(2da Parte)+R3
1er RITORNELLO - R1 (1er Tutti orquestal; h m)
1ra PARTE - A (Solo1; h m – f[#] m)
2do RITORNELLO - R2 (2do Tutti orquestal; f[#] m)
2da PARTE - B (Solo2; f[#] m – h m)
3er RITORNELLO - R3 (3er Tutti orquestal; h m)

1er RITORNELLO - R1 (1er Tutti orquestal; 10 cps.; ver cc.1-10), h m
periodo de 2 subsecciones del tipo despliegue (**a+b** – 5 1/2 + 4 1/2)

1ra subsección (**a**, 5 1/2 cps.; ver cc. 1-6) – 3 motivos; **1er motivo** (**a**, ver cc. 1-2), el motivo-“descenso”; **2do motivo** (**b**, ver cc. 2-4), el motivo del “sufrimiento”; **3er motivo** (**b1**, ver cc. 4-6) - la repetición del 2do motivo, pero del otro “punto de altura” – el sonido “sol2”

2da subsección (**b**, 4 1/2 cps.; ver cc. 6-9) - desarrollo del motivo nuevo (el motivo-“consuelo”) - secuencia de 2 eslabones (2 motivos – **a+a1**)+cadena de 3 trecordos +motivo-“descenso” cadencial (**b**)

1ra Parte - A (Solo1; h m – f[#] m; 9 1/2 cps.; ver cc.11-19 y inicio del c. 20) – la esfera de “actividad” del solista

periodo de 2 subsecciones del tipo despliegue (**a+b** – 4+5 1/2).

1ra subsección (**a**, 4 cps.; ver cc. 11-14) - 2 frases semejantes que se repiten - los grandes motivos (**a+a1**) - desarrollo de los motivos de la “rotación” (“la agitación”, “el sufrimiento”), motivos de la “ascensión”, y el motivo-“descenso” acabado

2da subsección (**b**, 5 1/2 cps.; ver cc. 15-20) - elaboración-motívica del material de la 1ra subsección; secuencia de 4 eslabones (frases-motivos, **a+a1+a2+a3**; ver cc. 15-18) + frase final cadencial - modulación en f[#] m (**b**, ver cc. 19-20)

2do RITORNELLO - R2

(2do Tutti orquestal; 2 cps.; ver final del c. 20, c. 21 y inicio del c. 22), f[#] m; muy breve – 2 compases. Se repite aquí 1er motivo (**a**) de 1ra subsección del 1er Ritornello (R1; compare cc. 1 y 20-21) y la “rima” cadencial de la 1ra Parte (**A**) con los cambios pequeños melódicamente-rítmicos (compare cc. 20 y 22).

2da Parte - B (Solo2; 10 1/2 cps.; ver final del c. 22 y cc.23-32), f[#] m – h m – el desarrollo ulterior del material temático en la parte del solista, comenzado en la 1ra Parte (**A**). Por la estructura periodo de 2 subsecciones del tipo despliegue (**a+b** – 5+5 1/2).

1ra subsección (**a**, 5 cps.; ver cc. 11-14) - 2 frases (**a+b**) - cumple la función modulado (f[#] m – h m) y se construye en 2 motivos semejantes

2da subsección (**b**, 5 1/2 cps.; ver final del c. 27 y cc.28-32) desarrolla el material temático de la 2da subsección (**b**) del 1er Ritornello, de los motivos “cadenciales” y las “rimas” de la 2da subsección (**b**) de 1ra Parte. Por la estructura es fundado también en 2 frases (**a+b**)

3er RITORNELLO - R3 (3er Tutti orquestal; 5 cps.; ver cc. 33-37), h m – repetición exacta de 2da subsección (**b**) del 1er Ritornello (R1; compare cc. 6-11 y 33-37), fija el afecto del “sufrimiento” de la Ilda Parte.

A. Vivaldi “Concierto para Fagot y Orquesta”, RV 484



A. Vivaldi “Concierto para Fagot y Orquesta”, RV 484

IIIra Parte (C) – Allegro

LA FORMA de CONCIERTO BARROCO

1er Reparto EXPOSICIÓN (cc. 1-49)

Tonalidad básica:
e moll
Compas: **3/8**
Movimiento:
Allegro

1er Reparto
EXPOSICIÓN
(49 cps.; ver cc. 1-49)

1er RITORNELO
(R1, 1er Tutti orquestal;
e moll)

1er EPISODIO
(Ep1; 1er Solo del Fagot;
e moll – a moll)

1er RITORNELLO o Tema
Principal (R1, 1er Tutti
orquestal; 24 cps.; ver cc. 1-
24), e moll

forma Ternaria simple
reexposicional (el tipo
clásico) con el medio del
tipo desarrollado

1ra Parte - A (periodo de 2
subsecciones – a+a1, 3+4, 7
cps.; ver cc. 1-7)

1ra subsección (a, 3 cps.; ver
cc. 1-3) - motivo-“agitación”
(ver cc. 1-2), que se repite
dos veces + motivo la
“duda”, la “pregunta
irresoluta” (cc. 3)

2da subsección (b, 4
cps.;

ver cc. 4-7) los motivos-
“agitación” se repiten
(compare cc. 1-2 y 4-5), y el
motivo-“duda” se
transforma en “la pregunta
concreta”

2da Parte - B (periodo de 2
subsecciones – a+b, 6+4, 10
cps.; ver cc. 8-17) da la

“respuesta” a las
“preguntas”, puestas en la
1ra Parte, como Tirata
“iracunda”

1ra subsección (a, 6 cps.; ver
cc. 8-13) – la secuencia
descendente de 3 eslabones

2da subsección (b, 4
cps.; ver cc. 14-17)

cumple la función del
ligamento (transición,
puente)

3ra Parte - A (periodo de 2
subsecciones – a+a1, 3+4, 7
cps.; ver cc. 18-24) -

reexposición exacta de a 1ra
Parte

1er EPISODIO (Ep1; 1er Solo del Fagot; 25
cps.; ver cc. 25-49), e moll – a moll
estructura Ternaria (A-B-C)

1ra Parte - A (periodo de 2 subsecciones –
a+a1, 5+5, 10 cps.; ver cc. 25-34) es
fundado en el tema nuevo

1ra subsección (a, 5 cps.; ver cc. 25-
29) consiste en 3 motivos (m1+m2+m3).

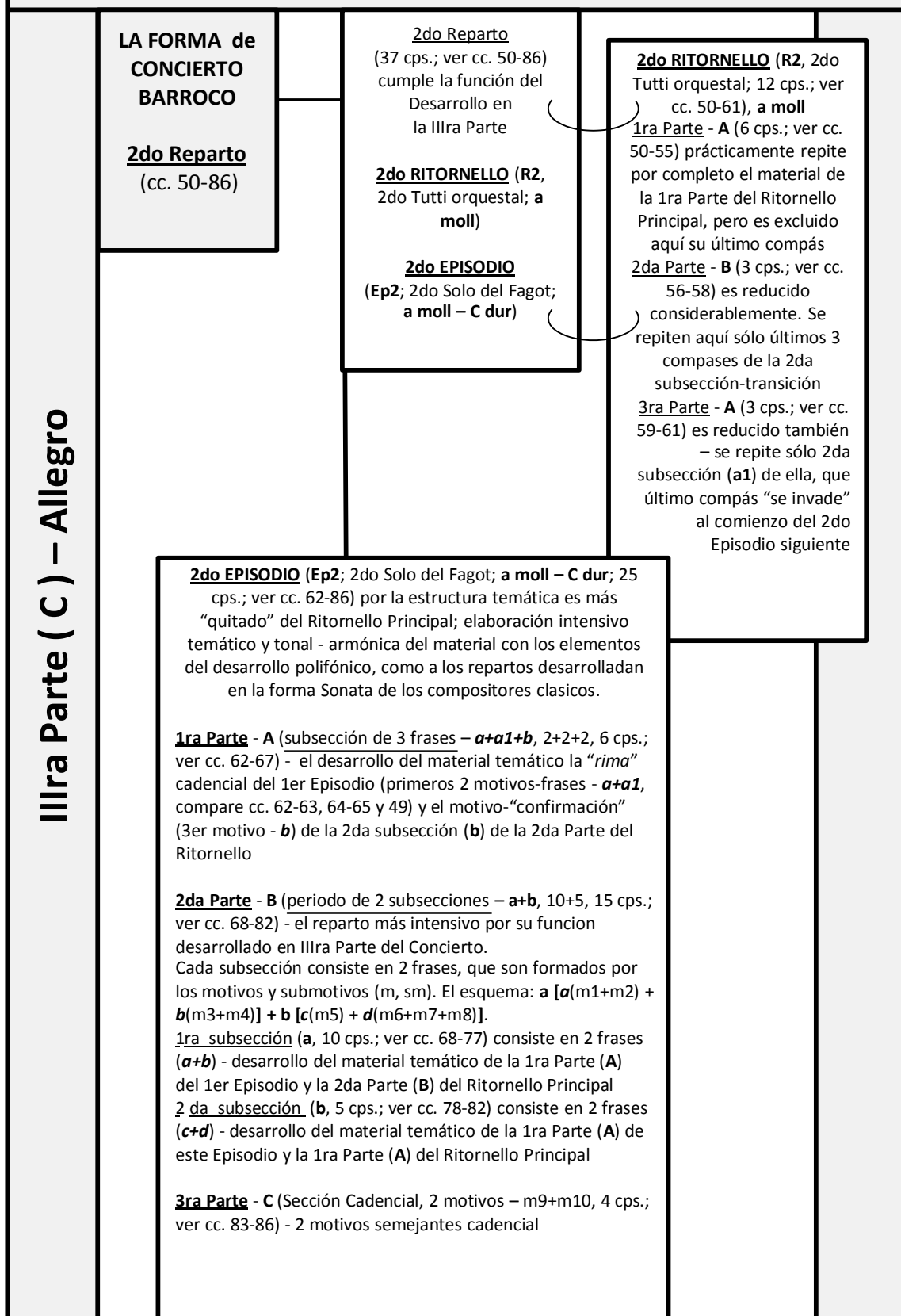
1er motivo (m1, ver cc. 25-26) – es
fundado en el material del motivo-
“agitación” de la 1ra subsección (a) de la
1ra Parte del Ritornello (compare cc. 1-2
y 25-26). 2do motivo (m2, ver cc. 27-
28) – la “refracción” del motivo-“duda”
de la 1ra subsección (a) de la 1ra Parte
del Ritornello

2da Parte - B (periodo de 2 subsecciones –
a+b, 6+6, 12 cps.; ver cc. 35-46) - es
fundado en el desarrollo del material
temático de la 2 Parte (B) del Ritornello

3ra Parte - C (Sección Cadencial, 3 cps.;
ver cc. 47-49) - 2 motivos “cadenciales”
semejantes, descendentes, de “rotación”,
por los sonidos de la escala a moll de las
duraciones fusas (ver cc. 47-48) + “rima”
cadencial con la Cadencia completa
perfecta se invade en el Ritornello
siguiente



A. Vivaldi “Concierto para Fagot y Orquesta”, RV 484





A. Vivaldi “Concierto para Fagot y Orquesta”, RV 484

IIIra Parte (C) – Allegro	LA FORMA de CONCIERTO BARROCO	<u>3er Reparto</u> <u>REEXPOSICIÓN</u> (49 cps.; ver cc. 87-135)	<u>3er RITORNELLO</u> (R3, 3er Tutti orquestal; C dur – e moll) <u>3er EPISODIO</u> (Ep3; 3er Solo del Fagot; e moll) <u>4ro RITORNELLO</u> (R4, 4ro Tutti orquestal; e moll)	<u>3er RITORNELLO</u> (R3, 3ro Tutti orquestal; 10 cps.; ver cc. 87-96), C dur – e moll <u>1ra Parte - A</u> (3 cps.; ver cc. 87-89) es reducido (3 compases) - la variante variado de la 1ra subsección (a) del Ritornello Principal, modulación de C dur en la tonalidad básica e moll 2da <u>Parte - B</u> (4 cps.; ver cc. 90-93) es reducido también. Aquí se repite por completo 2da subsección-transición <u>3ra Parte - A</u> (3 cps.; ver cc. 94-96), se repite sólo 2da subsección (a1) del Ritornello Principal, que último compás “se invade” el comienzo del 3er Episodio siguiente
	<u>3er Reparto</u> <u>REEXPOSICIÓN</u> <u>N</u> (cc. 87-135)			
		<u>3er EPISODIO</u> (Ep3; 3er Solo del Fagot; e moll ; 32 cps.; ver cc. 97-128)., e moll , la estructura Ternaria		
		<u>1ra Parte - A</u> (periodo de 2 subsecciones – a+b , 5+6, 11 cps.; ver cc. 97-107) se encuentra en las “relaciones íntimas” con la 1ra Parte (A) del 1er Episodio - es prácticamente la reexposición variada de ella; desarrollo de los motivos la “fanfarria” y “lacrimoso”. <u>1ra subsección</u> (a , 3 motivos – m1+m2+m3; 5 cps.; ver cc. 97-101) <u>2da subsección</u> (b , 3 motivos – m4+m5+m6; 6 cps.; ver cc. 102-108) - la secuencia descendente de 3 eslabones <u>2da Parte - B</u> (periodo de 2 subsecciones – a+b , 9+5; 14 cps.; ver cc. 108-121). <u>1ra</u> <u>subsección</u> (a , 9 cps.; ver cc. 108-116) - las “formas generales del movimiento”, desarrollo del motivo-“agitación” de la 1ra Parte (A) del Ritornello Principal. <u>2da</u> <u>subsección</u> (b , 5 cps.; ver cc. 117-121) - cumple la función del ligamento (transición, puente); desarrollo temático el motivo “lacrimoso” final con el trino de la 2da subsección (b) de 2da Parte (B) del 1er Episodio <u>3ra Parte - C</u> (Sección Cadencial, m1+m2+rfc1+rfc2, 7 cps.; ver cc. 122-128) consiste de 2 motivos cadenciales semejantes (m1+m2; ver cc. 122-123) y 2 “rimas” cadenciales semejantes (rfc1+rfc2; ver cc. 126-128). <u>1er motivo</u> (m1, ver cc. 122-123) - las “formas generales del movimiento”. <u>2do motivo</u> (m2, ver cc. 124-125) repite material del 1er motivo a la octava más abajo con la terminación en el sonido de I° (e). <u>1ra “rima”</u> (rfc1, ver cc. 126) repite las “rimas” de 1ro y 2do Episodios (ver cc. 49,84), <u>2da “rima”</u> (rfc2, ver cc. 127-128) repite el material del 1er motivo a la octava más abajo (compare cc. 126 y 127).		
		<u>4ro RITORNELLO</u> (R4, 4ro Tutti orquestal; e moll ; 7 cps.; ver cc. 129-135) - acaba desarrollo de la IIIra Parte y todo el Concierto, la confirmación (fijación) de la imagen (idea) básica de todo el Concierto. La estructura de este Ritornello es reducida también, aquí se repite por completo solamente <u>3ra Parte - A</u> del 1er Ritornello		

A. Vivaldi “Concierto para Fagot y Orquesta”, RV 484

A. Vivaldi “Concierto para Fagot y Orquesta”, RV 484



Adaptación para Fagot y Piano de K. Fessler

CONCIERTO

para Fagot y Orquesta
e moll (RV 484)

A. Vivaldi
(1678-1743)

1p
Exp
(cc. 1-24)

1ra Parte -
EXPOSICIÓN
[R1 (1er Tutti
orquestal) + Ep1 (1er
Solo del Fagot)]
(12+12, 24 cps.; ver
cc. 1-24)

I.

1ra Parte - forma
Concierto barroco
(el tipo desarrollado)
4 Ritornellos (R) y 3 Episodios
(Ep), estructura Ternaria -
1p [R1+Ep1]+2p [R2+Ep2]+
3p [R3+Ep3+R4]

[R1] (1er Tutti orq; 12 cps.; cc. 1-12)
período de 6 frases-motivos (período barroco del tipo despliegue)
 $a+b+c+d+a1+d1 - 2+2+1+4+1+2$

Allegro poco (♩ = 132)

[R1] (a+b+c+d+a1+d1)

a - a+b Tutti **"grupo motivico de cabeza"**

Bassoon

Piano

tonalidad principal **e moll**

t IV

[R1] (a+b+c+d+a1+d1)

a - a+b **"grupo motivico de cabeza"** **b - a+a1**

2

ritmo "lombardo" motivo "respuesta" figura "Catabasis" ritmo "punteado" a

ritmo "motriz"

e moll D t

[R1] (a+b+c+d+a1+d1)

b - a+a1 **"grupo motivico de cabeza"** **c**

3

a elaboración del motivo "pregunta" a1 elaboración del motivo "pregunta"

ritmo "motriz" desarrollo secuencial

e moll t VI IV D



(2)

[R1] (a+b+c+d+a1+d1)

5 **c** "grupo motivico transicional" **d - a+a1+a2** 1 "grupo motivico secundario" (cadencial)

"formas generales del movimiento"

figura "Circulatio"

secuencia descendente de 3 eslabones

1er eslabon

a1

2do eslabon

figura "Tirata" descendente

p

motivo "cadencial"

f

contrapunto-arpeggio

p

(modulación melódica en h moll)

h moll

(modulación melódica en a moll)

e moll

t

[R1] (a+b+c+d+a1+d1)

8 **d - a+a1+a2** "grupo motivico secundario" (cadencial)

desarrollo secuencial

a2

3er eslabon

f

p

f

(modulación melódica en e moll)

t

a moll

t

e moll

t

[R1] (a+b+c+d+a1+d1)

10 **a1** "grupo motivico de cabeza" **d1 - a+a** "grupo motivico final"

repetición del 1er motivo (a) de la 1ra frase (a, ver cc. 1)

motivo "pregunta"

a

figura "Tirata con Supplementum"

ritmo "motriz"

motivo "cadencial"

e moll

t

IV

t

III IV D



[Ep1] (1er Solo Fagot; 12 cps.; cc. 13-24)
periodo de 4 frases (periodo barroco del tipo despliegue)
 $a+b+c+d - 2+2+3+5$

[Ep1] ($a+b+c+d$)

d1 - a+a "grupo motivico final" **2** **a** Solo "formas generales del movimiento"

12 *p* *f* ritmo "motriz"

a figura "Tirata con Supplementum" *p* motivo "cadencial"

e moll t III IV D t IV₆

[Ep1] ($a+b+c+d$)

a **b - a+a1** "grupo motivico de cabeza" repetición completa del de la 1ra frase (a, ver cc. 1) del 1er Ritornello

14 "efecto estereofónico" *a* motivo "pregunta" "efecto estereofónico" *a1*

"resplandores energéticos" ritmo "motriz" "resplandores energéticos"

e moll D D₇ t t IV

[Ep1] ($a+b+c+d$)

b - a+a1 figura "Catabasis" **c - a+a1+a2+b** "resplandores energéticos" motivo "suspiro" *tr*

16 *a1* motivo "respuesta" "efecto estereofónico" *a* 1er eslabon "resplandores energéticos" *a* secuencia descendente de 3 eslabones

e moll D D₇ t₆ t IV₆ VII⁴ VII -



(4)

A. Vivaldi * Concierto para Fagot y Orquesta, e moll (RV 484) *

[Ep1] (a+b+c+d)

c - a+a1+a2+b "resplandores energéticos" motivo "suspiro" desarrollo motivo "cadencial"

18 *a1* 2do eslabon *a2* 3er eslabon *b*

e moll III VI⁴ VI — II D₇ —

[Ep1] (a+b+c+d)

d - a+b+c+d motivo "cromatico" "refracción" del motivo "cadencial"

20 *a* figura "Tirata" descendente *b* ritmo "punteado" *c*

variante del motivo "cadencial" de la 4ta frase (d) del 1er Ritornello

(modulación en h moll)

e moll t t (=IV) D h moll t IV D D₂ t₆ VII₆

[Ep1] (a+b+c+d)

d - a+b+c+d "formas generales del movimiento" elaboración del motivo "cadencial" de la 4ta frase (d) del 1er Ritornello

23 motivo "suspiro" "resplandores energéticos" *d* figura "Tirata" descendente

h moll t VII₆ VII₇ t D₆⁴ D₆ t t₆ IV D



2p
Cntr
(cc. 25-38)

**2da Parte -
CENTRAL**
[R2(2do Tutti
orquestal) + Ep2(2do
Solo del Fagot)]
(3+10 1/2, 13 1/2 cps.; ver
cc. 25-38)

[R2] (2do Tutti orq; 3 cps.; cc. 25-27)
repetición de la 1ra frase (a) y 1er motivo de la 4ta frase (d) del R1
 $a+d - 2+1$

[R2] (a+d)
repetición de la 1ra frase (a, ver cc. 1-2) del 1er Ritornello

25 **3** **a - a+b** Tutti *p* "grupo motivico de cabeza"

a motivo "pregunta"

f ritmo "motriz"

h moll t

[R2] (a+d) IV

26 *b* ritmo "lombardo" motivo "respuesta" ritmo "punteado" figura "Tirata con Supplementum"

(modulación breve en e moll)

(regreso en h moll)

h moll D t D e moll t (modulación melódica en h moll)

[Ep2] (2do Solo Fagot; 10 1/5 cps.; cc. 28-38)
período de 4 frases (período barroco del tipo despliegue)
 $a+b+c+d - 4+1+2 1/2+3$

[Ep2] (a+b+c+d)

Solo **a - a+a1+b+a2+a3+b1+b2**

28 figura "Tirata" descendente figura "Tirata" descendente motivo "trino en el cerco"

a *a1* *b* *a2* *a3* *b1* *b2*

elaboración del motivo "cadencial" de la 4ta frase (d) del 1er Ritornello

(modulación en a moll)

h moll t t t D D t III (=IV^{#3}) IV^{#3} IV^{#3} DD DIV^{#3} VII V t a moll



(6)

A. Vivaldi * Concierto para Fagot y Orquesta, e moll (RV 484) *

[Ep2] (a+b+c+d)

Figura "Tirata" descendente

32 **4** **c - a+a1+a2+a3**

elaboración del motivo "cadencial" de la 4ta frase (d) del 1er Episodio (ver cc. 20)

a 1er eslabon a1

a moll IV — VII III — VI II — V I — IV D IV^{#3} VII D t D D

[Ep2] (a+b+c+d)

secuencia descendente de 4 eslabones

34 **c - a+a1+a2+a3** **d - a+b+c**

elaboración del motivo "trino en el cerco" de la 1ra frase (a) del 2do Episodio (ver cc. 29-31)

2do eslabon a2 3er eslabon a3 4to eslabon a figura "Circulatio" elaboración del material de la 3ra frase (c) del 1er Ritornello (ver cc. 5)

a moll t t D → D → IV D → D → IV t D D t IV IV

[Ep2] (a+b+c+d)

"formas generales del movimiento"

36 **d - a+b+c**

figura "Tirata" descendente **tr** **motivo "suspiro"** **c** **figura "Tirata" descendente**

elaboración del material de los motivos "cadenciales" de la 4ra frase (d) del 1er Episodio (ver cc. 23-24)

a moll D t D t D t II t II t D t D



A. Vivaldi * Concierto para Fagot y Orquesta, e moll (RV 484) *

(7)

3p
RExp
(cc. 38-67)

**3ra Parte -
REEXPOSICIÓN**
[R3(3er Tutti orquestal) +
Ep3(3er Solo de Fagot) +
R4(4ro Tutti orquestal)]
(7 1/2+18+4, 29 1/2 cps.;
ver cc. 38-67)

[R3] (3er Tutti orq; 7 1/2 cps.; cc. 38-45)
repetición de la 1ra frase (a) y 1er motivo de la 4ta frase (d) del R1
a+b+a1+b1 - 21/2+3+1+1

[R3] (a+b+a1+b1) "grupo motivico de cabeza"

38 motivo "suspro" **a - a+b+b1** Tutti repetición de la 1ra frase (a, ver cc. 1-2) del 1er Ritornello

[R3] (a+b+a1+b1)

40 **a - a+b+b1** **b - a+a1**

[R3] (a+b+a1+b1)

42 **b - a+a1** **"grupo motivico secundario" (cadencial)**



(8)

A. Vivaldi * Concierto para Fagot y Orquesta, e moll (RV 484) *

[R3] (a+b+a1+b1)

44

a1 - a1

b1 - d1

repetición de la 5ta frase (a1, ver cc. 10) del 1er Ritornello

repetición del motivo "cadencial" de la 6ta frase (d1, ver cc. 12) del 1er Ritornello

a1

d1

motivo "cadencial"

figura "Tirata con Supplementum"

e moll

t

IV

III IV D

[Ep3] (3er Solo Fagot; 18 cps.; cc. 46-63)
período de 6 frases (período barroco del tipo despliegue)
a+b+c+d+e+f - 4+4+3+4+2+1

[Ep3] (a+b+c+d+e+f)

46

5

Solo

a - a+a1+a2+b

secuencia descendente de 3 eslabones

motivo "trino"

a 1er eslabon

a1 2do eslabon

a2 3er eslabon

elaboración del material del "grupo motivico de cabeza" del 1er Ritornello

e moll

t

D

D ->

[Ep3] (a+b+c+d+e+f)

49

a - a+a1+a2+b

b - a+a1+a2

resplandores energéticos

efecto estereofónico

a 1er eslabon

elaboración del motivo "cadencial" de la 4ta frase (d) del 1er Ritornello

ritmo "motriz"

e moll

D -> D ->

IV

DD

D



[Ep3] (a+b+c+d+e+f)

$b - a + a1 + a2$ "formas generales del movimiento"
secuencia descendente de 3 eslabones

51

a1 2do eslabon a2 3er eslabon

"resplandores energéticos"

e moll IV VII — III VI —

[Ep3] (a+b+c+d+e+f)

$c - a + a1 + a2$ figuras "Circulatio"

53

"efecto estereofónico"

"resplandores energéticos"

a 1er eslabon

e moll II V — t — IV VII —

[Ep3] (a+b+c+d+e+f)

secuencia melodico-armónico descendente de 3 eslabones $c - a + a1 + a2$ "formas generales del movimiento"

55

a1 2do eslabon a2 3er eslabon

elaboración del material del motivo "transición" de la 3ra frase (c; ver cc. 5) del 1er Ritornello

e moll III VI — II V —



(10)

A. Vivaldi * Concierto para Fagot y Orquesta, e moll (RV 484) *

[Ep3] (a+b+c+d+e+f)

6

57

"resplandores energéticos"
"efecto estereofónico"

a
repetición del 2do motivo (b) de la 1ra frase (a, ver cc. 2) del 1er Ritornello

b
elaboración de los submotivos cromáticos del 2do motivo (b) de la 4ta frase (d, ver cc. 21-22) del 1er Episodio

d - a+b+a1+c+d

e moll t t D_{6/4} t DD_{7/6} t D₆ t t D_{6/4} D₂⁴

[Ep3] (a+b+c+d+e+f)

59

motivo "trino"

a1
repetición del 2do motivo (b) de la 1ra frase (a, ver cc. 2) del 1er Ritornello

c

d
elaboración del 2do motivo "cadencial" (b) de la 4ta frase (d, ver cc. 36) del 2do Episodio

d - a+b+a1+c+d

e moll t₆ t bII₆ bII_{5/6} t₆ IV D₇ t D⁴ D

[Ep3] (a+b+c+d+e+f)

61

e - a

ritmo "motriz"

a
repetición copleta de la 1ra frase (a, ver cc. 13-14) del 1er Episodio

"resplandores energéticos"

e moll t IV D



[R4] (4ro Tutti orq; 4 cps.; cc. 64-67)
repetición completa ultimos 3 compases
(5ta frase - *a1* y 6ta frase - *d1*) del R1
a1+d1 - 2+2

[R4] (*a1+d1*)

63 *f* Tutti *p* repetición de la 5ta frase (*a1*, ver cc. 10-11) del 1er Ritornello

elaboración del motivo "cadencial" de la 4ta frase (*d*) del 1er Ritornello *a1* motivo "pregunta" "grupo motivico de cabeza"

ritmo "motriz" *f*

e moll t t $\frac{6}{5}$ II D t t $\frac{6}{5}$ II D t IV

[R4] (*a1+d1*)

repetición de la 6ta frase (*d1*, ver cc. 11-13) del 1er Ritornello

65 "grupo motivico final"

d1 - *a+a* *a* *a*

figura "Tirata con Supplementum"

motivo "cadencial" *p*

e moll t III IV D t III IV D t



(12)

A. Vivaldi * Concierto para Fagot y Orquesta, e moll (RV 484) *

II.

1Rtrn

1TOrq
(cc. 1-10)

R1 - 1er Ritornello, 1er Tutti orq
(10 cps.; cc. 1-10)
período de 2 subsecciones
del tipo despliegue
 $a+b - 5\frac{1}{2}+4\frac{1}{2}$

II da Parte - forma Binaria (simple)
con Ritornello

[R1](1er Ritornello, 1er Tutti orq)+
[A](Solo1, 1ra Parte)+
[R2](2do Ritornello, 2do Tutti orq)+
[B](Solo2, 2da Parte)+
[R3](3er Ritornello, 3er Tutti orq)
 $10+9\frac{1}{2}+2+10\frac{1}{2}+5$

Andante ($\text{♩} = 96$)

[R1] (a+b)
 $a - a+b+b1$

Bassoon

Piano

tonalidad principal
h moll

t V° I° t IV⁶ DD₆ D VII^{arm} t D₇ t

motivo "descenso" b motivo "sufrimiento" b1

figura "Catabasis" motivo "lacrimoso"

[R1] (a+b)
 $b - a+a1+a2+b$

7

secuencia descendente de 2 eslabones

1er eslabon a1 2do eslabon a2

cadena-secuencia descendente de 3 eslabones submotivos-trecordos

motivo "descenso" "cadencial" b

motivo "consuelo" motivo "pregunta" motivo "consuelo" motivo "pregunta"

figuras "Suspiratio" sm1 sm2 sm3

figura-símbolo "Cruz"

h moll IV VII III VI IV D₇ t I° #IV° V°

1Prt

A - Solo1
(cc. 11-20)

A - 1ra Parte, 1er Solo del Fagot
(9 1/2 cps.; cc. 11-20)
período de 2 subsecciones
del tipo despliegue
 $a+b - 4+5\frac{1}{2}$

[A] (a+b)
 $a - a+a1$

11

1 Solo

motivo "ascensión" figura "Circulatio" retardo

motivo "rotación" motivo "rotación" motivo "rotación" motivo "descenso" a1

ritmo "lombardo"

h moll I° t₆ IV t₆ D t t₆ IV t₆ D t



[A] (a+b)

figuras "Circulatio" motivo "rotación" motivo "ascensión" $b - a + a1 + a2 + a3 + b + rc$ motivo "ascensión"

15

a 1er eslabon a1 2do eslabon a2 3er eslabon a3 4to eslabon b

secuencia de 4 eslabones "formas generales del movimiento"

h moll t — IV IV VII — III III VI — II II D h moll t (= IV) f# moll

2Rtrn2TOrq
(cc. 20-22)R2 - 2do
Ritornello,
2do Tutti orq
(2 cps.; cc.
20-22)

[A] (a+b) [R2] (a+rc)

$b - a + a1 + a2 + a3 + b + rc$ figura "Catabasis" figura "Tirata" descendente 2

19

b motivo "cadencial" escala f# moll descendente rc "rima" cadencial motivo "descenso" rc "rima" cadencial

(modulación en f# moll)

f# moll D D D t VII^{arm} t D⁴ D t V° I° VI° V° IV° V°

2PrtB - Solo2
(cc. 22-32)B - 2da Parte, 2do Solo del Fagot
(10 1/2 cps.; cc. 22-32)
período de 2 subsecciones
del tipo despliegue
 $a + b - 5 + 5 1/2$

[B] (a+b)

Solo $a - a + b$ motivo "arco" secuencia de 3 eslabones $b - a + b$

a motivo "arco" a1 sm1 sm2 sm3 a1

$a - a + a1$ elaboración del motivo "rima" cadencial del 2do Episodio $b - a + a1$ elaboración de los motivos "rotación" y "ascensión" a

(modulación en h moll)

f# moll t VII^{arm} D t D t IV^{arm} II VII t D t IV VII III VI II D D t t



(14)

A. Vivaldi * Concierto para Fagot y Orquesta, e moll (RV 484) *

Figuras "Suspiratio"

[B] (a+b)

28

3

$b - a + b$

$b - b + b1 + b2$

a

elaboración de los submotivos "consuelo" de la 2da subsección (b) del 1er Ritornello (ver cc. 7-9)

b

motivo "cadencial"

figura "Tirata" descendente

escala h moll descendente

"rima" cadencial

motivo "pregunta"

b1

h moll bII_6 D D_6 t t IV IV D_7 t D^4 D t t

3Rtrn
3TOrq
(cc. 33-37)

R3 - 3er Ritornello, 3er Tutti orq
(5 cps.; cc. 33-37)

[B] (a+b)

31

$b - b + b1 + b2$

$b - a + b$

motivos "rotaciones"

"rima" cadencial

motivo "pregunta"

b2

motivo "cadencial"

escala h moll descendente

1er eslabon

a

motivo "consuelo"

f

motivo "pregunta"

h moll bII_6 t D_7 t t VII t D^4 D I° t IV

Tutti

repetición exacta de la 2da subsección (b, ver cc. 6-11) del 1er Ritornello

[R3] (b)

34

$b - a + a1 + a2 + b$

secuencia descendente de 2 eslabones

a1

figura "Suspiratio"

2do eslabon

a2

cadena-secuencia descendente de 3 eslabones submotivos-trecordos

sm1

figuras "Suspiratio"

sm2

sm3

motivo "descenso" "cadencial"

figura-símbolo "Cruz"

motivo "consuelo"

h moll VII III VI IV D_7 t I° $\#IV^\circ$ V° t



A. Vivaldi * Concierto para Fagot y Orquesta, e moll (RV 484) *

(15)

1p
Exp
(cc. 1-49)

Ira Parte - EXPOSICIÓN
[R1 (1er Tutti orquestal) + Ep1 (1er Solo de Fagot)]
(24+25, 49 cps.; ver cc. 1-49)

III.

IIIra Parte - forma Concierto barroco
(el tipo desarrollado)
4 Ritornellos (R) y 3 Episodios (Ep), estructura Ternaria -
1p [R1+Ep1]+2p [R2+Ep2]+
3p [R3+Ep3+R4]

[R1] (1er Tutti orq; 24 cps.; cc. 1-24)
forma **Ternaria** (simple)
[A+B+A] - 7+10+7

[R1] - [A+B+C]
1p [A] - a+a1 (3+4)

Allegro (♩ = 144)
Tutti

Bassoon

Piano

tonalidad principal e moll

t IV VII t IV VII t IV⁶ D t IV VII t IV VII t

motivo "agitación" a motivo "duda" motivo "agitación" a1 motivo "duda"

figuras "Suspiratio" figura-símbolo "Cruz" figura "rotación" figuras "Suspiratio" figura-símbolo "Cruz" motivo "inquieto"

"rima" cadencial

[R1] - [A+B+C]
2p [B] - a+b (6+4)

secuencia descendente de 3 eslabones

motivo "ira" 1er eslabon a 2do eslabon

motivo "duda" figura "Tirata" iracunda descendente motivo contrapunto "asientado" figura "Tirata" iracunda descendente motivo contrapunto "asientado"

e moll D t IV VII III

[R1] - [A+B+C]
2p [B] - a+b (6+4)

desarrollo polifónico

3er eslabon motivo "afirmativo" b motivo "afirmativo"

motivo "duda" motivo "duda"

e moll VI II t D t D



(16)

A. Vivaldi * Concierto para Fagot y Orquesta, e moll (RV 484) *

[R1] - [A+B+C]
3p [A] - a+a1 (3+4)

18

motivo "agitación" a motivo "duda" a1

figuras "Suspiratio" p f

motivo "inquieto" figura-símbolo "Cruz" "rima" cadencial

e moll t IV VII t IV VII t IV⁶ D t IV VII t IV VII t IV⁶ D t

[Ep1] (1er Solo Fagot; 25 cps.; cc. 25-49)
estructura Ternaria
[A+B+C(sección cadencial)] - 10+12+3

[Ep1] [A+B+C] desarrollo polifónico
1p [A] - a+a1 (5+5)

25 1 Solo m1 "refracón del motivo "duda" (ver cc. 3) motivo "lacrimoso" motivo "lacrimoso"

f elaboración del motivo "agitación" a m2 m3 a1 elaboración motivica de la 1ra subsección

motivos "inquietos emocionados", elaboración del motivo "duda"

p figuras "Suspiratio"

e moll t IV t D t VII t

[Ep1] [A+B+C]
2p [B] - a+b (6+6)

33 motivo "lacrimoso" 2 figuras "Anabasis" motivo de trino "pregunta"

1er eslabon a 2do eslabon 3er eslabon

"diálogo" el Solista y la Orquesta motivo "duda" secuencia descendente de 3 eslabones

e moll D t t VII₆ → VII^{nat} VII^{nat} VI VI



[Ep1] [A+B+C]

2p [B] - a+b (6+6)

escala a moll descendente

40

figuras "Tirata's" descendentes

motivo "lacrimoso" con trino

motivos "rotaciones"

motivo "cadencial"

"formas generales del movimiento"

(modulación en a moll)

d^{nat} (= II)

IV a moll D₆ t IV D D₇ t D t

2p Dsrll (cc. 50-86)

2da Parte - DESARROLLO [R2(2do Tutti orquestal) + Ep2(2do Solo del Fagot)] (12+25, 37cps.; ver cc. 50-86)

[R2] (2do Tutti orq; 12 cps.; cc. 50-61) reducido [A+B+A] - 6+3+3

3p [C] - Sección Cadencial (3 cps.)

motivos "rotaciones"

escala a moll descendente

"rima" cadencial

repeticón de la 1ra Parte [A], ver cc. 1-6 del 1er Ritornello

1p [A] - a+a1 (3+3)

48

Tutti

a a1

a moll t t IV₆ IV D t IV VII t IV VII t IV⁶ D t IV VII t IV VII t

[R2] [A+B+A]

2p [B] - b (3 cps.)

3p [A] - a1 (3 cps.)

56

repeticón de últimos 3 cps. de la 2da subsección (b) de la 2da Parte [B], ver cc. 15-17 del 1er Ritornello

repeticón de la 2da subsección (a1) de la 3ra Parte [A], ver cc. 21-23 del 1er Ritornello

b a1

a moll D (D) t (t) D (D) t IV VII t IV VII t IV⁶ D



(18)

A. Vivaldi * Concierto para Fagot y Orquesta, e moll (RV 484) *

[Ep2] (2do Solo Fagot; 25 cps.; cc. 62-86)

estructura Ternaria

[A+B+C(sección cadencial)] - 6+15+4

desarrollo polifónico

[Ep2] [A+B+C]

1p [A] - a+a1+b (2+2+2)

62 4 Solo

a a1 b figura "Tirata" a a-a+b

desarrollo del material temático de la "rima" del 1er Episodio (ver cc. 49)

desarrollo del motivo "confirmación" de la 2da subsección (b) de la 2da Parte del Ritornello (ver cc. 14-17, 56-58)

elaboración del motivo "inquieto" de la 1ra Parte del Ritornello (ver cc.1)

motivo "inquieto" figura-símbolo "Cruz"

(modulación en d moll)

a moll t t₆ t D D D t t₆ t IV IV IV D D D t (= d^{nat}) t IV D D₆ a moll d moll₂ 4

[Ep2] [A+B+C]

2p [B] - a+b (10+5)

70

1er eslabon m2 2do eslabon figura "Tirata" m3 m4 tr 1 tr 2 tr 3 m5

figura "Tirata" descendente secuencia descendente de 2 eslabones

elaboración del motivo "ira" de la 2da Parte del Ritornello (ver cc.8)

ondas melódicas elaboración del motivo "lacrimoso" de la 1ra Parte del 1er Episodio (ver cc. 29)

elaboración de la "rima" del 1er Episodio (ver cc. 49)

a a-a+b b secuencia ascendente de 2 eslabones c b-c+d

(modulación en C dur)

d moll t₆ t t₆ (= II₆) VII III VII T₆ C dur T VII → IV DD₅ D T IV IV

[Ep2] [A+B+C]

2p [B] - a+b (10+5)

3p [C] - Sección Cadencial (4 cps.)

79

tr m6 m7 m8 m9 m10

motivo "agitación" de la 1ra Parte del Ritornello (ver cc.1-2)

figura "Tirata" rima cadencial figura "Tirata" motivo "arqueado" rima cadencial cambiado

c b-c+d

figura "Bombilans"

C dur II D₆ D D T D T D₂ T₆ T₆ IV IV D T T IV D



3p RExp
(cc. 87-135)

3ra Parte - REEXPOSICIÓN
[R3(3er Tutti orquestal) +
Ep3(3er Solo de Fagot) +
R4(4ro Tutti orquestal)]
(10+32+7, 49 cps.;
ver cc. 87-135)

[R3] (3er Tutti orq; 10 cps.; cc. 87-96) reducido
[A+B+A] - 3+4+3

1p [A] - a (3 cps.) **[R3] [A+B+A]** **2p [B] - b (4 cps.)**

87 **6** Tutti
la variante modificado de la 1ra subsección (a)
del Ritornello Principal (ver cc. 1-7) repetición completa de la 2da subsección (b)
de la 2da Parte ([B], ver cc. 14-17) del 1er Ritornello
(modulación en e moll)
C dur T IV VII T C dur VI (= II 6) IV 6 t (t) D (D) t (t)
e moll

[Ep3] (2do Solo Fagot; 32 cps.; cc. 97-128)
estructura **Ternaria**
[A+B+C(sección cadencial)] - 11+14+7

[R3] [A+B+A] **[Ep3] [A+B+C]**

3p [A] - a1 (3 cps.) **1p [A] - a+b (5+6)**

93 Solo
repetición de la 2da subsección (a1)
de la 3ra Parte ([A], ver cc. 59-62) del 1er Ritornello
motivo "fanfarria"
m1 m2
a
figuras "Suspiratio"
e moll D (D) t IV VII t IV VII t IV 6 D t IV t

[Ep3] [A+B+C]

1p [A] - a+b (5+6)

100 motivo "lacrimoso"
modificado
rítmicamente
m2 m3 m4 1er eslabon m5 2do eslabon m6 3er eslabon
a secuencia descendente de 3 eslabones b
elaboración del motivo
"lacrimoso" (ver cc. 29) elaboración del
motivo "trino"
(ver cc. 35)
motivos "inquietos emocionados", elaboración del motivo "duda"
e moll D t t — IV VII VII — III VI VI —



(20)

A. Vivaldi * Concierto para Fagot y Orquesta, e moll (RV 484) *

[Ep3] [A+B+C]

2p [B] - a+b (9+5)

107 **8** *m6* *(p cresc.)* elaboración del motivo "agitación" (ver cc. 1-2)

a "formas generales del movimiento"

(cresc.)

e moll II D_6 D t_6 IV $DD_6 \rightarrow d^{nat}$ $t_{6/4}$

[Ep3] [A+B+C]

2p [B] - a+b (9+5)

113 **9** *f* *seguencia descendente de 5 eslabones* 1er eslabon 2do eslabon

a **b** elaboración del motivo "lacrimoso" con trino (cc. 46)

p

e moll VI IV D_6 (VII) t t DD_2 d_6^{nat} $D \rightarrow D_2$

[Ep3] [A+B+C]

2p [B] - a+b (9+5)

3p [C] - Sección Cadencial (7 cps.)

119 **3er eslabon** **4to eslabon** **5to eslabon** *m1* motivo "arqueado" motivo "arqueado"

b elaboración del motivo "rima" cadencial (cc. 49)

"formas generales del movimiento"

e moll IV D_6 D t_6 t t IV D t IV $t_{6/4}$



[Ep3] [A+B+C]

3p [C] - Sección Cadencial (7 cps.)

124

motivo "arqueado"

"rima" cadencial final

m2

"formas generales del movimiento"

rfc1

rfc2

e moll IV₆ t IV D t t₆₄ t₆ t D t

[R4] (4ro Tutti orq; 7 cps.; cc. 129-135) reducido
 repetición completa de la 3ra Parte ([A]) del 1er Ritornello

[R4] [A]

1p [A] - a+a1 (3+4)

129 Tutti

motivo "agitación"

a

motivo "duda"

a1

f

figuras "Suspiratio"

figura "rotación"

p

f

motivo "inquieto"

figura-símbolo "Cruz"

"rima" cadencial

"rima" cadencial final

e moll t IV₇^{VII} t IV₇^{VII} t IV₇⁶ D t IV₇^{VII} t IV₇^{VII} t IV₇⁶ D t



AUTOR: **MOZART, Wolfgang Amadeus** (1756-1791, Austria)

OBRA:

TITULO: CONCIERTO PARA FAGOT Y ORQUESTA, B^b dur, KV 191 (1774, Salzburgo)

FORMA: Cíclica – Concierto de 3 Partes (del tipo clasico)

INSTRUMENTOS: Fagot, Orquesta (transcripción – para Fagot y Piano)

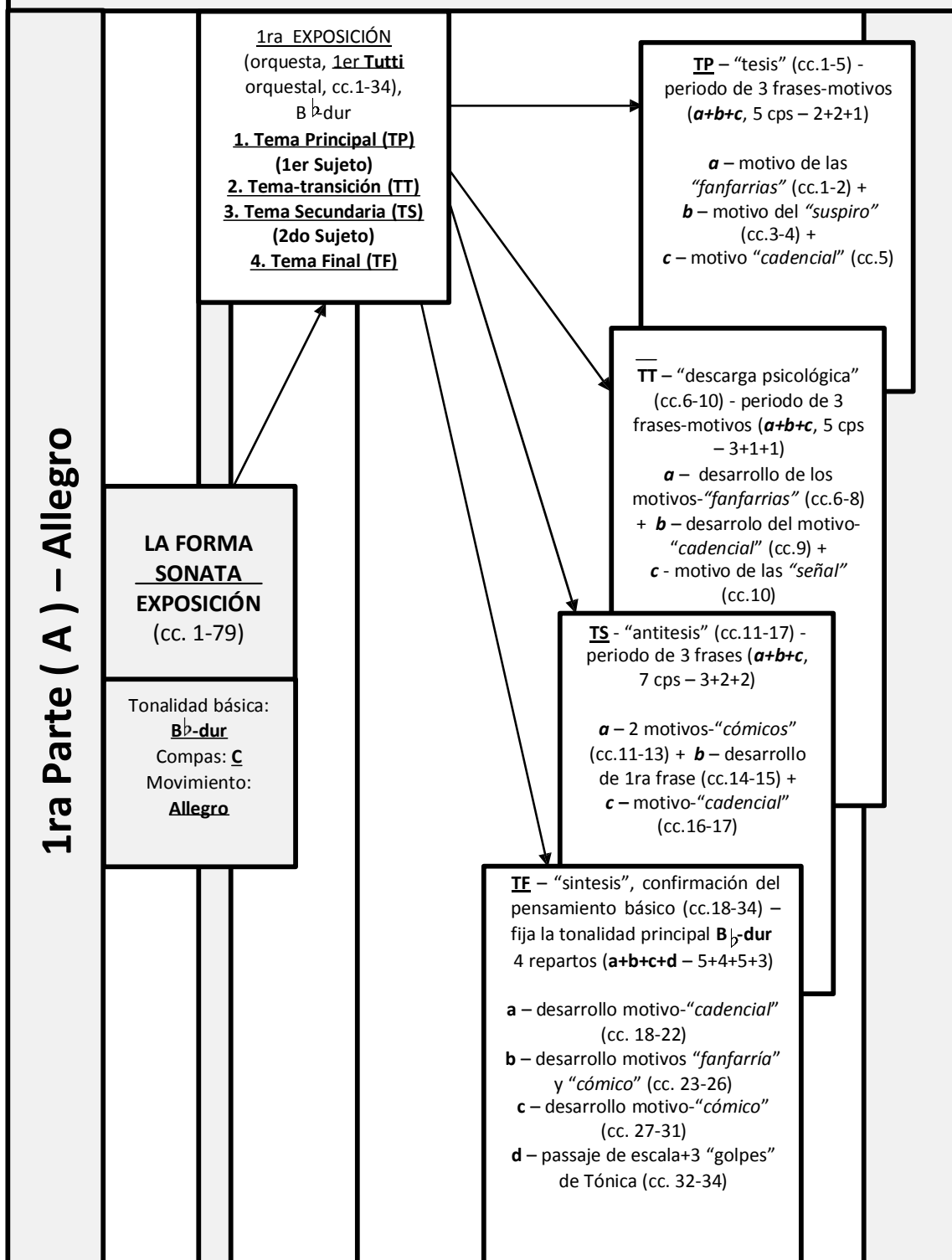
GÉNERO: Música pura

ESTILO: Clasicismo



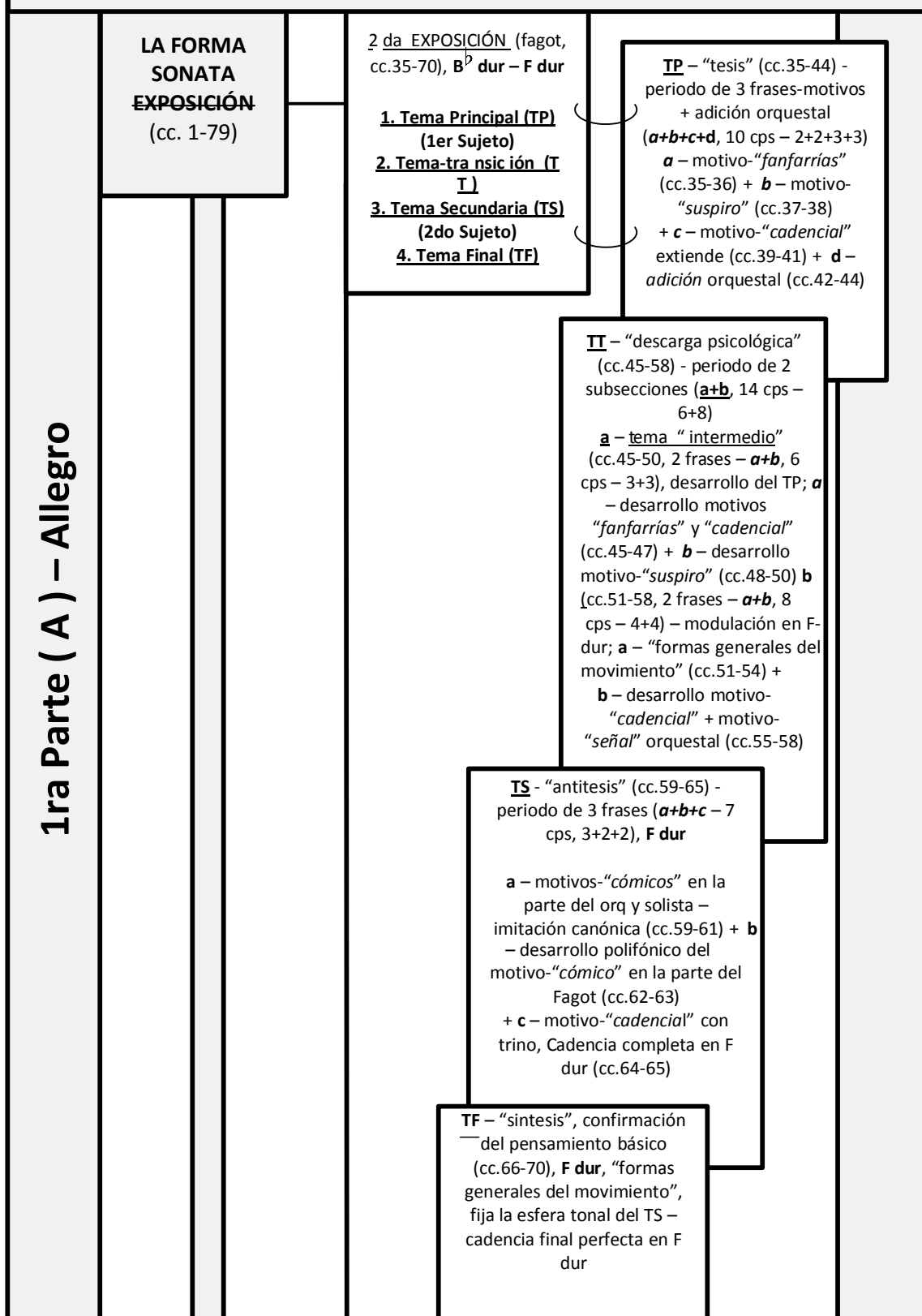
TABLA GENERAL DE LA ESTRUCTURA DEL CONCIERTO

W.A. Mozart “Concierto para Fagot y Orquesta”, K.191



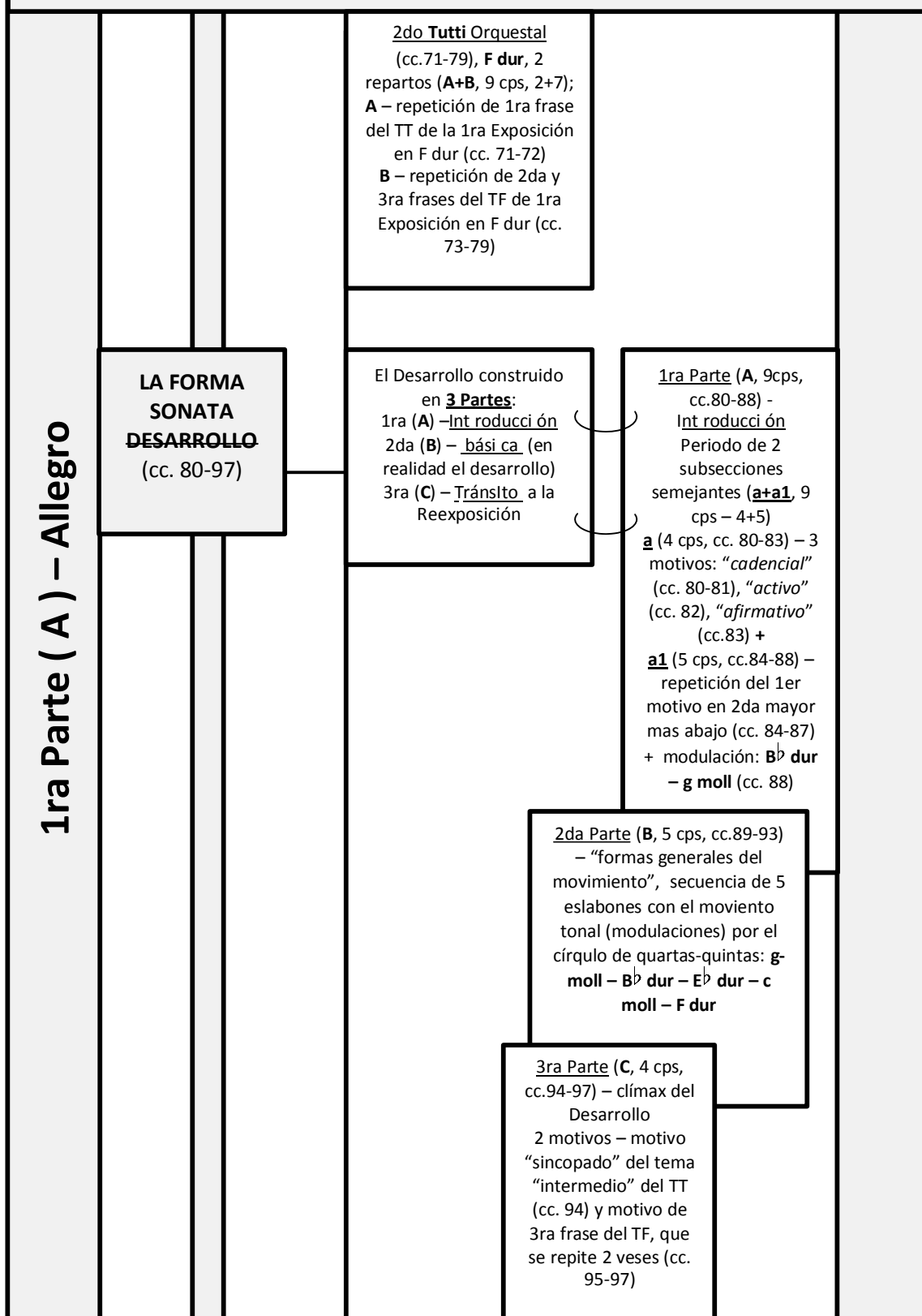


W.A. Mozart “Concierto para Fagot y Orquesta”, K.191



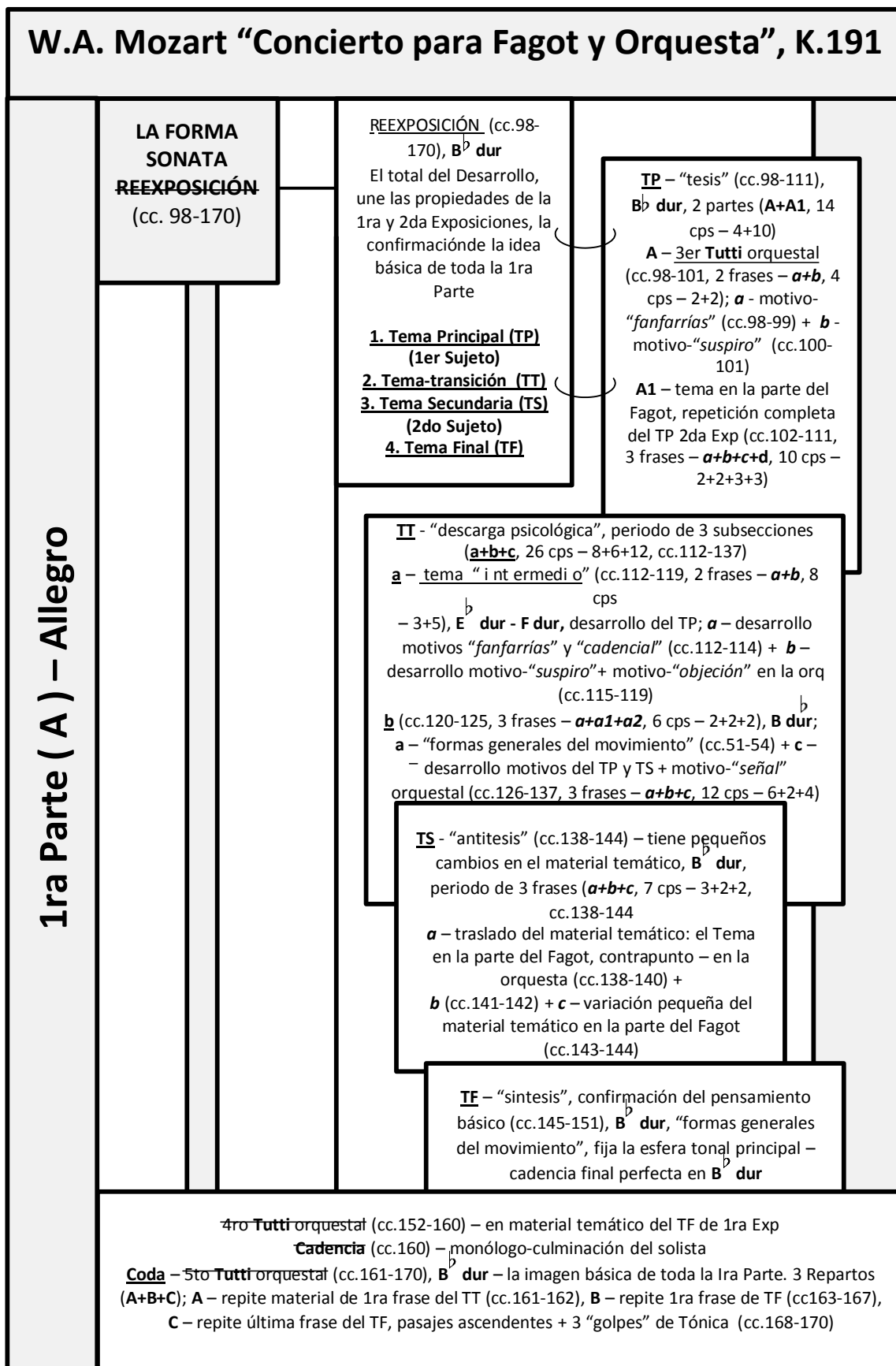


W.A. Mozart “Concierto para Fagot y Orquesta”, K.191



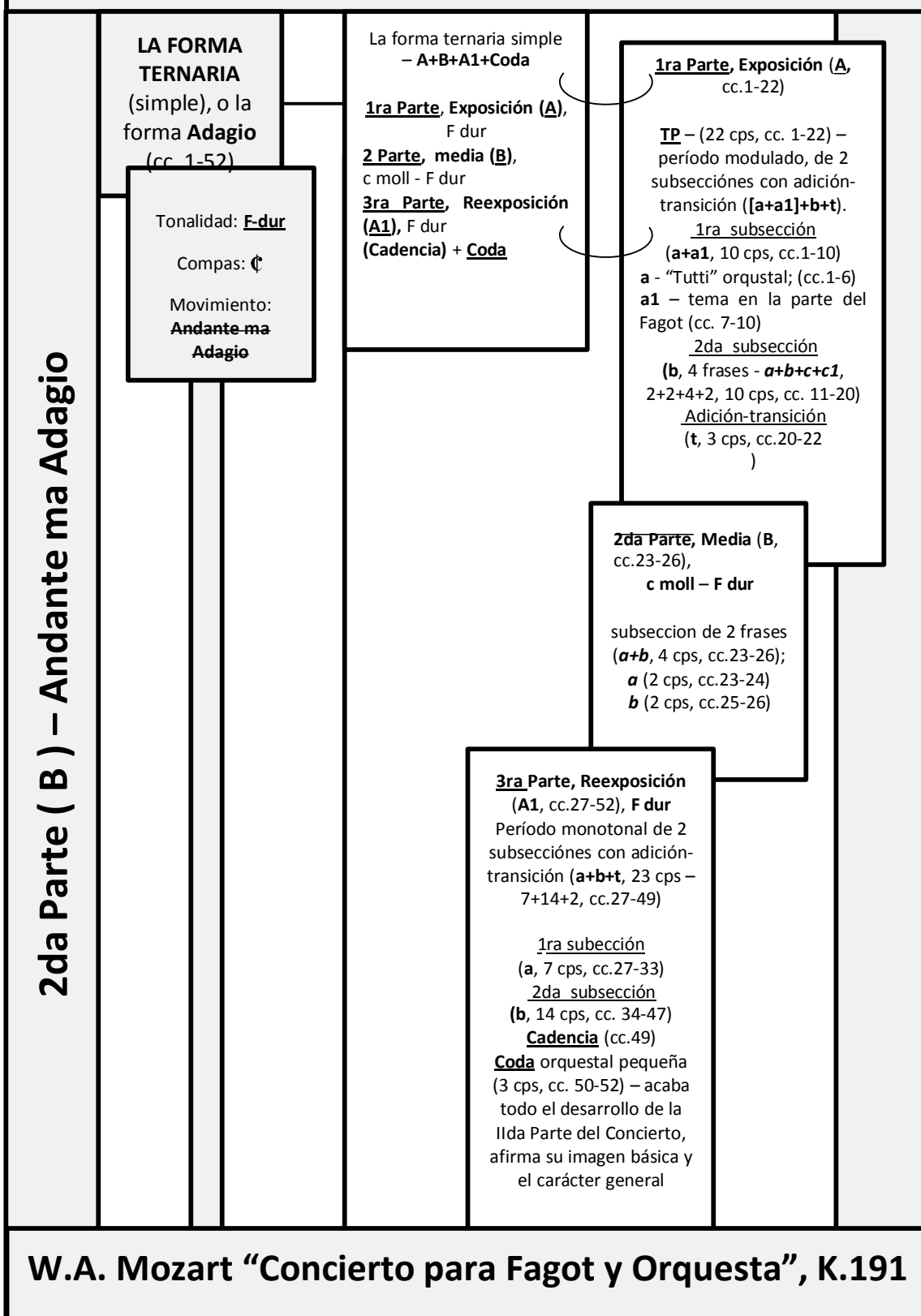


W.A. Mozart “Concierto para Fagot y Orquesta”, K.191





W.A. Mozart “Concierto para Fagot y Orquesta”, K.191



W.A. Mozart “Concierto para Fagot y Orquesta”, K.191



W.A. Mozart “Concierto para Fagot y Orquesta”, K.191

LA FORMA RONDÓ- SONATA (cc. 1-150)

Tonalidad básica:
B^b dur
Compas: **3/4**
Movimiento:
**Tempo di
Menuetto**

La forma Rondó-Sonata con el Episodio Central en vez del Desarrollo

EXPOSICIÓN (cc.1-50):

A – Tema principal (TP, 1er “Tutti” orquestal), Estrebilllo (cc. 1-20),
B^b dur – F dur – B^b dur

1ra Transición (TT) (cc. 21-28), **B^b dur**

B - 1er Episodio (TS) (cc. 29-44), **F dur**

2da Transición (TF) (cc. 45-50), **f moll - B^b dur**

REPARTO CENTRAL (cc.51-80):

A – Estribillo (TP, 2do “Tutti” orquestal, cc. 51-58), **B^b dur**

C - 2do Episodio Central (cc. 59-80),

g moll – (E^b dur, F dur) – g moll

REEXPOSICIÓN (cc.81-150):

A - Estribillo (TP, 3er “Tutti” orquestal, cc. 81-88), **B^b dur**

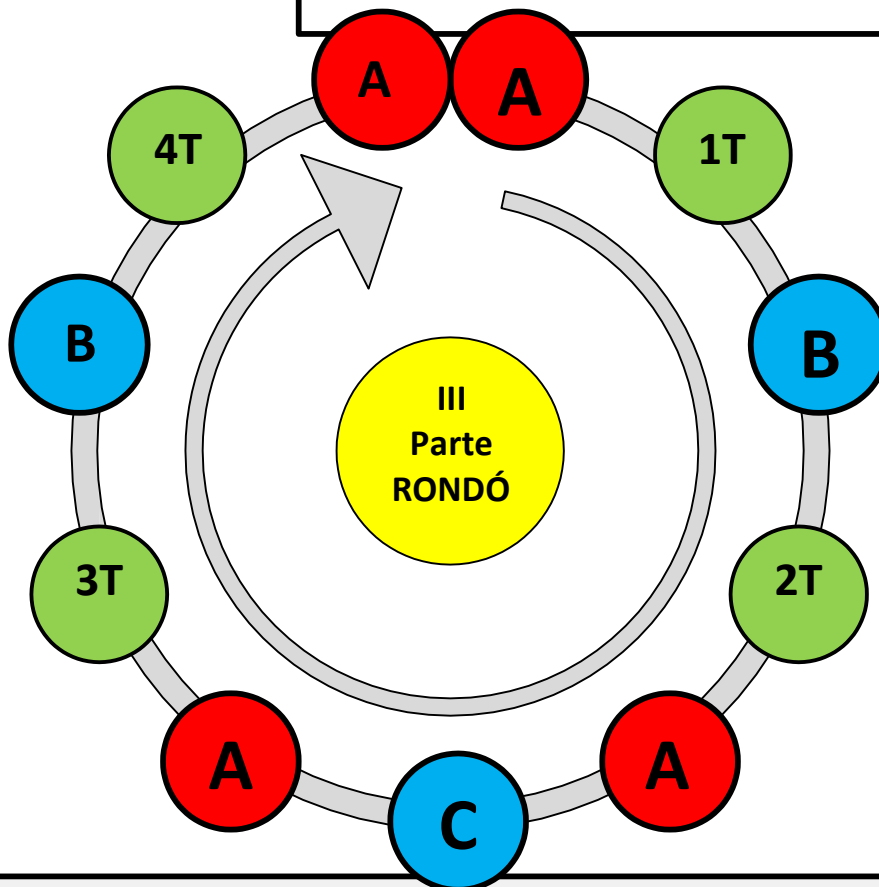
3ra Transición (TT) (cc. 89-96), **B^b dur**

B1 - 3er Episodio (TS) (cc. 97-100), **B^b dur, E^b dur, F dur – B^b dur**

4ta Transición (TF) (cc. 101-106), **B^b dur (moll)**

CÓ DA - A1 (“Estribillo de códa”, TP con TN - contrapunto nuevo + TS + TP - 4to “Tutti” orquestal, cc. 107-150), **B^b dur**

3ra Parte (C) – Rondó. Tempo di Menuetto



W.A. Mozart “Concierto para Fagot y Orquesta”, K.191



Adaptación para Fagot y Piano

CONCIERTO para Fagot y Orquesta

W. A. Mozart, KV 191
(Red. de H. Kling)

Exp (cc. 1-79) **Ira EXPOSICIÓN** 1er Tutti orquestal - TP, TT, TS, TF (34 cps.; ver cc. 1-34)

TP (5 cps.; cc. 1-5)
período de 3 frases-motivos (período barroco del tipo despliegue)
 $a+b+c - 2+2+1$

Ira Parte - forma Sonata con
Exposición doble
A(Exp doble)+B(Desarrollo)+
A1(Reexp)+Cadencia+Coda

Allegro $\text{♩} = 120$
Tutti

Bassoon

Piano

tonalidad principal **B♭ dur**

TT (5 cps.; cc. 6-10)
período de 3 frases-motivos
 $a+b+c - 3+1+1$

TS (7 cps.; cc. 11-17)
período de 3 frases-motivos
 $a+b+c - 3+2+2$

TP (a+b+c)

TT (a+b+c)

TS (a+b+c)

motivo "fanfarrias" **a** **b** motivo "suspiro" **c** motivo "cadencial"

desarrollo del motivo "fanfarria" **a** **b** desarrollo del motivo "cadencial" **c** motivo "señal"

(modulación en F dur)

(modulación en B♭ dur)

D_6^5 T D_6^5 $D_7^5 \rightarrow IV$ $IV (= bVII)$ $bVII$ T $B\flat dur$ $F dur$

$F dur$ T T_6 $VII VII T$ $III T$ $VII VII T$ $III T$ IV $VII \rightarrow II$ II $VII \rightarrow II$ II T D $B\flat dur$



2

W.A. Mozart*Concierto para Fagot y Orquesta, KV 191

TF (17 cps.; cc. 18-34)
4 repartos
a+b+c+d - 5+4+5+3

TF (a+b+c+d)

18 1er reparto (a)

desarrollo del motivo "cadencial"

Bb dur T D T T_{6/4} T_{6/4} D₇

TF (a+b+c+d)

23 2do reparto (b)

desarrollo de los motivos "fanfarria" y "cómico"

Bb dur T T D T T D

TF (a+b+c+d)

27 3er reparto (c)

desarrollo del motivo "cómico"

Bb dur T D₇ D-Pedal VI IV

TF (a+b+c+d)

31 4ro reparto (d)

motivo "afirmativo"

figura "Tirata con Supplementum"

motivo "afirmativo"

3 "golpes" de Tónica

Bb dur T D₇ T T



2da EXPOSICIÓN
Introducción del Solista
TP, TT, TS, TF,
2do Tutti orquestal
(36 cps.; ver cc. 35-70)

TP (10 cps.; cc. 35-44)
periodo de 3 frases-motivos con conclusión orquestal
a+b+c+d - 2+2+3+3

TP (a+b+c+d)

a motivo "fanfarrias" **b** motivo "suspiro" **c** motivo "cadencial"

35 Solo *mf* *p*

Bb dur T D₆₅ T T₆ II T₆ D₂ T₆

TP (a+b+c+d)

d motivo "afirmativo" figura "Tirata con Supplementum" motivo "afirmativo" figura "Tirata con Supplementum" 3 "golpes" de Tónica

41 *f*

Bb dur II VII → T₆₇ D₄ T T

TT (14 cps.; cc. 45-58)
periodo de 2 subsecciones
a+b - 6+8

TT (a+b)

a - 2 frases a+b, 3+3)

"Tema Intermedio"

45 desarrollo del motivo "fanfarria" motivo "cadencial" desarrollo del motivo "suspiro" motivo "sincopado"

a **b**

p

F dur T DP₇ D₇ D₇



TT (a+b)

b - 2 frases a+b, 4+4)

figuras "Bombilans" figuras "Bombilans"

50

tr tr tr tr tr

"las formas generales del movimiento"

a

F dur VII T T₆ IV D₂

TT (a+b)

54

tr

desarrollo del motivo "cadencial"

b

motivo "señal"

F dur D₂ T₆ IV T₆ II T₆ D₇ T

TS (7 cps.; cc. 59-65)
período de 3 frases-motivos
a+b+c - 3+2+2

TS (a+b+c)

a contrapunto - desarrollo del motivo "cómico" b c

59

Tema en la Orquesta

motivo "cómico"

desarrollo del motivo "cómico"

motivo "cadencial"

p

F dur T₆ T₆ VII VII T III T₆ VII VII T III IV VII→VI III VII VII→D VII T₆ IV



TS (a+b+c) —————

TF (5 cps.; cc. 66-70)
adición al TS

figuras "Schematoides"

figura "Tirata"

"las formas generales del movimiento"

65

F dur

T_{6/4} D⁴ D₂ T₆ IV II₆ II₆ II_{5/6}

TF —————

2do Tutti orquestal
(9 cps.; ver cc. 71-79)
2 repartos - A+B, 2+7

1er reparto (A)

69

Ossia

Tutti

cresc.

f

repetición de la 1ra frase del TT de la 1ra Exposición en F dur

F dur

T_{6/4} D⁴ D T D_{5/5} T

2TOrq (A+B) —————

2do reparto (B)

74

p

p

p

f

p

repetición del material temático (2da y 3ra frases) del TF de la 1ra Exposición en F dur

F dur

T D T IV_{6/4} D₇ T_{6/4} D₇

D-Pedal



Dsrll
(cc. 80-97)

Desarrollo
(18 cps.; ver cc. 80-97)
3 partes - **A-B-C**,
9+5+4

1ra Parte (A) - Introducción
período de 2 subsecciones -
a+a1 - 4+5

a - 3 frases-motivos, **a+b+c**, 2+1+1)

78 Solo *mf*

a motivo "cadencial" del tema "Intermedio" del TT

(modulación en c moll)

F dur D-Pedal T (=IV) IV D VII III^{b5}D
F dur c moll

1ra Parte (A)
a+a1 desarrollo secuencial

a1 - 4 frases-motivos **a+b+c+d**, 2+1+1+1)

b motivo "activo", "Curculatio"

c motivo "afirmativo"

a motivo "cadencial"

f figura "Tirata con Supplementum"

p (modulación en B^b dur)

t c moll D₆ t (=II) II B^b dur D VII III^{b5}D
4 3 7 4 3

1ra Parte (A)
a+a1

b motivo "activo", figura "Curculatio"

d motivo-ligamento "cadencial"

2da Parte (B), básica,
desarrollo secuencial
secuencia de 5 eslabones
1er eslabon

86 *tr* *tr*

c motivo "afirmativo"

f figura "Tirata con Supplementum"

p figura "Messanza" dialogo del Solista y la Orquesta

f figura "Tirata con Supplementum"

p

B^b dur T D₆ T II (=IV) IV VII → D D₆
g moll



2da Parte (B)

90

2do eslabon 3er eslabon 4to eslabon 5to eslabon

g moll *c moll* *F dur* *Bb dur*

f *p* *f* *p* *f* *p*

t *D₆* *t* *D₆* *T* *D₆* *T* *T₆*

3ra Parte (C), tránsito a la Reexposición,
culminación del Desarrollo

94

motivo "sincopado" Pedal D-te

desarrollo del motivo "cómico" del TS

(modulación en Bb dur)

IV II VII → D T D T D T D

Bb dur D-Pedal

RExp
(cc. 98-170)**REEXPOSICIÓN**
TP - 3er Tutti orquestal,
TT, TS, TF, 4ro Tutti orq.,
Cadencia, Coda - 5to Tutti orq.,
(64 cps.; ver cc. 98-170)

TP - (A+A1, 14 cps.; cc. 98-111); A - 3er Tutti orq., Tema en la **orquesta** - período de 3 frases-motivos, **a+b+c** - 2+1+1;
A1 - Tema en la parte del **Solista** - período de 3 frases-motivos (a+b+c) con conclusión orquestal (d), **a+b+c+d** - 2+2+3+3

98

Tutti Solo

motivo "fanfarrias" **a** **b** motivo "suspiro" **c** **a** motivo "fanfarrias"

f *tr* *mf* *p*

Bb dur T D₆ D₆ T_{ret} T T



TP (A1 - a+b+c+d)

104

b motivo "suspiro" c motivo "cadencial"

Bb dur

D₆₅ T T₆ II₆ IV₇ T₆ D₂ T₆

TP (A1 - a+b+c+d)

108

conclusión orquestal

d motivo "afirmativo" figura "Tirata con Supplementum" motivo "afirmativo" figura "Tirata con Supplementum" 3 "golpes" de Tónica

Bb dur

II₆ VII₇ T₆ D₇ T

(→ D)

TT (26 cps.; cc. 112-137)
período de 3 subsecciones
a+b+c - 8+6+12

TT (a+b+c)

112 Solo desarrollo del motivo "fanfarria"

a - 2 frases a+b, 3+5

"Tema Intermedio"

a motivo "cadencial" b motivo "sincopado"

Eb dur

T DD₇ D₇



TT (a+b+c)

a - 2 frases a+b, 3+5)

motivo "sincopado"

motivo "objeción"

desarrollo del motivo "suspiro"

a

(modulación en B \flat dur)

f *p*

D₇ E \flat dur VII T VI (= II) II₆ DD_{6/5} B \flat dur D D

TT (a+b+c)

b - 3 frases a+a1+a2, 2+2+2)

"las formas generales del movimiento"

figuras "Bombilans"

figuras "Bombilans"

a1

desarrollo secuencial

B \flat dur T D_{6/5}

TT (a+b+c)

c - 3 frases a+b+c, 6+2+4)

1er eslabon figura "Tirata"

a2

a

secuencia descendente de 3 eslabones

diálogo del Solista y la Orquesta

entonaciones del motivo "suspiro"

B \flat dur T IV



TT (a+b+c)

c - 3 frases a+b+c, 6+2+4

2do eslabon 3er eslabon

128

dialogo del Solista y la Orquesta

tr tr tr tr

Bb dur T D

TT (a+b+c)

c - 3 frases a+b+c, 6+2+4

3 capas contrapuntísticas

desarrollo del motivo "cadencial"

122

motivos "júbilos"

1 2

desarrollo del motivo "cómic"

motivo "cadencial"

Bb dur 3

motivos de la "confirmación"

T T₆ D₅ D₇ T T₆ D₅ D₇ T T₆ T₆²⁵ II II₆ T₆ D₄

TS (7 cps.; cc. 138-144)
periodo de 3 frases-motivos
a+b+c - 3+2+2

TT (a+b+c)

TS (a+b+c)

a Tema en la parte del Solista

b desarrollo del motivo "cómic"

137

motivo "cómic"

motivo "señal"

contrapunto - desarrollo del motivo "cómic"

f p

Bb dur T T₆ VII₆ D₇ T T₆ VII₆ D₇ T T₆ IV VII₆ → II VI VII₆ → D₅ II₆



TS (a+b+c) **TF (7 cps.; cc. 145-151)** **TF**

adición al TS

c desarrollo del motivo "cadencial"

figuras "Schematoides"

143

"las formas generales del movimiento"

motivo "cadencial"

B \flat dur T₆ IV₆ II₆ T₆ D⁴ D₂ T₆ D₆ → IV₅ II₆

TF

147

figura "Tirata"

cresc.

B \flat dur II₆ T₆ T₆ D⁴ D₄

4ro Tutti orquestal (9 cps.; ver cc. 152-160) **4TOrq (A+B)**

Tutti

152

repeticón del material temático (2da y 3ra frases, b-c) del TF de la 1ra Exposición en B \flat dur

desarrollo de los motivos "fanfarria" y "cómico"

f p f p

B \flat dur T T D₇ T T D₇



4TORq (A+B) CADENCIA Solista (cc. 160...)

156 Solo *tr*

desarrollo de los motivos "fanfarria" y "cómico"

el monólogo- la culminación del Solista Cadenza

vea Cadencias de G. Pierné, J. Ibert, E. Jancourt, etc.

B \flat dur T $\frac{6}{4}$ D $\frac{7}{7}$ T $\frac{6}{4}$ D $\frac{7}{7}$ T $\frac{6}{4}$ D $\frac{7}{7}$ VI T T $\frac{6}{7}$ VII T $\frac{6}{4}$ (\rightarrow D)

D-Pedal

CODA -5to Tutti orquestal
(10 cps.; ver cc. 161-170)
3 Repartos - A+B+C, 2+5+3

Cda - 5TORq (A+B+C)

1er reparto (A) 2do reparto (B)

161 Tutti

repetición de la 1ra frase del TT de la 1ra Exposición (ver cc. 6-7)

repetición de la 1ra frase del TF de la 1ra Exposición (ver cc. 18-22)

desarrollo del motivo "cadencial"

desarrollo del motivo "fanfarria"

B \flat dur T D $\frac{6}{5}$ D $\frac{6}{5}$ T

Cda - 5TORq (A+B+C)

3er reparto (C)

166

repetición de la 4ta frase del TF de la 1ra Exposición (ver cc. 32-34)

motivo "afirmativo"

motivo "afirmativo"

3 "golpes" de Tónica

figura "Tirata con Supplementum"

figura "Tirata con Supplementum"

B \flat dur T $\frac{6}{4}$ T $\frac{6}{4}$ D T T



II.

IIda Parte - forma Ternaria (simple)

o "forma Adagio (Andante)"

A(Exp, 1p)+B(Medio, 2p)+A1(Reexp, 3p)+Coda

22+4+23+3

Exp**1ra Parte****A**

(cc. 1-22)

1ra Parte (A) - la Exposición del Tema principal (TP) (22 cps.; cc. 1-22)

período de 2 subsecciones con

adición-transición orquestal

[a+a1]+b+t(adición) - 10+10+2

1p - A, TP - 1ra subsección (a+a1, 10 cps.; cc. 1-10)

a, Tutti orq - 2 frases a+b+1er motivo-"transición"; (2,5+2,5+1)

Andante ma Adagio $\text{♩} = 72$
Tutti

Bassoon

Piano

tonalidad principal
F dur

Figuras "Suspiratio"

entonaciones del "suspiro"

Figuras "Suspiratio", etc.

T D_4^3 D_7 T T_6 IV_6^6 T_6^4 D_7

1p - A, TP - 1ra subsección (a+a1, 10 cps.; cc. 1-10)

a, Tutti orq - 2 frases a+b+1er motivo-"transición"; (2,5+2,5+1)

Figuras "Suspiratio"

entonaciones del "suspiro"

F dur T $D_7 \rightarrow IV_6^4$ T VI

1p - A, TP - 1ra subsección (a+a1, 10 cps.; cc. 1-10)

a, Tutti orq - 2 frases a+b+1er motivo-"transición"; (2,5+2,5+1)

a1, Solista - 2 frases a+b+

2do motivo-"transición"; (2+2)

Solo

1er motivo "transición"

a se repite material de la 1ra frase (a) del Tutti orq

F dur T_6^4 D_7 T_6^4 VI $VII_{(cd)}^7$ D T D_4^3 D_7

**1p - A, TP - 1ra subsección (a+a1, 10 cps.; cc. 1-10)****a1, Solista - 2 frases a+b+**
2do motivo-"transición"; (2+2)

figuras "Suspiratio"

desarrollo del material de la 2da frase (b) del Tutti orq

2do motivo "transición"

8

F dur T T₆ IV⁶ T VII⁶→VI IV D T (IV IV D) T IV T D T(VII→VI VII)

1p - A, TP - 2da subsección (b, 10 cps.; cc. 11-20)**b - a+b+c+cl(2+2+4+2)**

motivo "fanfarria"

motivo "suspiso-sincopado"

motivo "coqueta"

figuras "Circulatio"

modulación en C dur

11

F dur T VI₆(=II) D₂ T₆ D₆ T T₆ D D T

1p - A, TP - 2da subsección (b, 10 cps.; cc. 11-20)**b - a+b+c+cl(2+2+4+2)**

6ta men 6ta mayor 6ta men

figuras "Circulatio"

cadenita-"transición" descendente de las 6tas

desarrollo motivo "coqueta"

entonaciones contrapuntísticas - figuras "Suspiratio"

arpeggios quebrados

14

C dur D T IV T D T IV

**1p - A, TP - 2da subsección (b, 10 cps.; cc. 11-20)****b - a+b+c+c1(2+2+4+2)**

figuras "Suspiratio" desarrollo del material de la 3ra frase (c, cadenita de los intervallos) de la 2da subsección (b)

17

imitación canónica

c1

p

C dur

T_{6/4} D₂ T₆ II₆ T_{6/4} D₂ T₆ D_{5/5} → IV DD_{5/5} T_{6/4}

1p - A, TP - adición orq (t, 2 cps.; cc. 21-22)

b - a+b+c+c1(2+2+4+2)

20

adición reexposicional de la 1ra frase (a) de la 1ra subsección (a)

3er motivo "transición"

f

mp

p

C dur

D⁴ D₇ T VII IV₆ (VII) T IV_{6/4} D₇ T T VII_{6/2} D₆ T

Md**2da Parte
B
(cc. 23-26)****2da Parte (B) - el Medio**
elaboración del Tema principal (TP)
(4 cps.; cc. 23-26)
subsección
de 2 frases
a+b - 2+2**2p - B, subsección (a+b, 4 cps.; cc. 23-26)**

elaboración de los motivos del TP de Exposición (1ra Parte)

m1 - motivo sincopado por los sonidos del D7-acorde

m2 - motivo sincopado por los sonidos del D9-acorde

a

desarrollo del material de 2da (b) frase de la 1ra subsección (a1) del TP

motivo "suspiro" cromático

modulación en G dur(moll)

modulación en F dur

c moll

t₆ t₆ (= IV₆) D₇ G dur-g moll D₇ T t₆ (= II) F dur

**RExp****3ra Parte
A1
(cc. 27-52)**

3ra Parte (A1) - la Reexposición del Tema principal (TP)
(23 cps.; cc. 27-49)
período de 2 subsecciones con adición-transición orquestal
a+b+t(adición) - 7+14+2
Coda (3 cps.; cc. 50-52)

m2 y m3 tienen la semejanza con el Tema Intermedio del TT de la Ira Parte del Concierto (ver Ira Parte, cc. 46-50)

2p - B, subsección (**a+b**, 4 cps.; cc. 23-26)

a - a+b+5to motivo-"transición"
(3,5+3,5)

25 **b** **m3 - motivo "cadencial"** **4ro motivo "transición"** **a** *imitación canónica* *diálogo del Solista y la Orquesta* *mp*

D_7 F_{dur} T D T F_{dur} D D_7

2p - A1, TP - 1ra subsección (a, 7 cps.; cc. 27-33)

a - a+b+4ro motivo-"transición"
(3,5+3,5)

28 *imitación canónica* *p* *mp* *diálogo del Solista y la Orquesta*

F_{dur} $TVIIT$ T $D_{4/3}$ D_7 D_6/T T II IV $T_{6/4}$ D_7 T D_7 $IV_{6/4}$

2p - A1, TP - 1ra subsección (a, 7 cps.; cc. 27-33)

a - a+b+4ro motivo-"transición"
(3,5+3,5)

31 **b**

F_{dur} T D_7 D_7 $D_{6/5}$ VI IV_6 D_6 T IV_6 IV D_5



2p - A1, TP - 2da subsección (b, 14 cps.; cc. 34-47)

a - a+b+4ro motivo-"transición" (3,5+3,5)

b - a+b+c+cI (4+2+3,5+4,5)

1er eslabon 2do eslabon

5to motivo "transición"

motivo "fanfarria"

secuencia de 3 eslabones

p *f* *p* *cresc.* *fp* *cresc.*

F dur T₆ IV₆₄ D₇ T(VII VI VII) T VI₆(=II)₂ D₂ T₆ D₄₃ t VI₆(=bII)₂ D₂ t D₄₃

F dur C dur d moll a moll

2p - A1, TP - 2da subsección (b, 14 cps.; cc. 34-47)

b - a+b+c+cI (4+2+3,5+4,5)

3er eslabon

motivo "suspiro-sincopado"

motivo "coqueta"

figuras "Circulatio"

fp *tr* *tr* *mp*

T VI₆(=II)₂ D₂ T₆ D₄₃ T T₆₄ D T

B \flat dur F dur

2p - A1, TP - 2da subsección (b, 14 cps.; cc. 34-47)

b - a+b+c+cI (4+2+3,5+4,5)

cadenita-"transición" descendente de las 10mas

motivo sincopado por los sonidos del T-acorde

figuras "Circulatio"

desarrollo motivo "coqueta"

entonaciones contrapuntísticas - figuras "Suspiratio"

arpeggios quebrados

p

F dur D T IV T D₇ T

**2p - A1, TP - 2da subsección (b, 14 cps.; cc. 34-47)****b - a+b+c+c1 (4+2+3,5+4,5)**

imitación canónica

figuras "Suspirio"

42

c

cl

desarrollo motivo "coqueta"

imitación canónica

mp

p

F dur D T VI T D T VI T D T D →

2p - A1, TP - 2da subsección (b, 14 cps.; cc. 34-47)**b - a+b+c+c1 (4+2+3,5+4,5)**

desarrollo del material de la 3ra frase
(c, cadenita de los intervallos)
de la 2da subsección (b)

45

cl

figura "Tirata" descendente

mp

F dur IV DD T D T T T^{#5} IV T D⁴

CODA orquestal
(3 cps.; ver cc. 50-52)
3 motivos - m1+m2+m3, 1+1+1**2p - A1, transición orq (t, 2 cps.; cc. 48-49)****2p - Cda (3 cps.; cc. 50-52)**

ligamento-transito -
preparación de la Cadencia del Solista

48

(tr)

(Cadencia)

figuras "Bombilans"

2do motivo inicial
de la 1ra frase (a)
de la 1ra subsección (a) del TP

1er motivo
"transición"

3 "golpes" suaves
de Tónica

f

mp

p

"las formas generales del movimiento"

arpeggios quebrados

F dur T IV T IV T T D T T



IIIra Parte - forma **Rondó-Sonata**
con Episodio en vez del Desarrollo
Exp (A+B) + reparto Central
(A+C) + Reexp (A+B1+A1-Coda)

III.

Exp

(cc. 1-50)

EXPOSICIÓN:

A (TP, 1er Tutti orq, 1er Estribillo) + 1ra Transición (TT) + B (TS, 1er Episodio) + 2da Transición (TF)
(50 cps.; ver cc. 1-50)

A - TP (1er Tutti orq, 1er Estribillo; 20 cps.; cc. 1-20)
forma Ternaria (Simple) | : **A** : | + **B+A**, 8+4+8

RONDÓ Tempo di Menuetto ♩ = 126 **A - TP** (1TORq, 1Estrb; [A+B+A], 20 cps.; cc. 1-20) ——— **1p [A] - a+a1 (4+4)** ———

I Tutti

Bassoon

Piano

tonalidad principal **B♭ dur**

A - TP (1TORq, 1Estrb; [A+B+A], 20 cps.; cc. 1-20) ——— **2p [B] - a+a1 (2+2)** ——— **3p [A] - a+a1 (4+4)** ———

9

repetición completa de la 1ra Parte (ver cc. 1-8)

B♭ dur D T VI D T VII T T T II IV VII T VI II T D VI D IV VII

TT (1ra Transición, 1ra Introducción del Solista (8 cps.; cc. 21-28)
período de 2 subsecciones, a+a1, 4+4

A - TP (1TORq, 1Estrb; [A+B+A], 20 cps.; cc. 1-20) ——— **a** ———

17 Solo "formas generales del movimiento"

elaboración del motivo "fanfarria"

B♭ dur T T II IV VII T T D T T T VII D D

**TT (1Trns; a+a1, 8 cps.; cc. 21-28)**

23 "formas generales del movimiento" **a+a1 (4+4)**

motivos "rotaciones" figura "Circulatio" motivos "rotaciones" *tr*

figura "Circulatio" *tr* figura "Circulatio"

B \flat dur T II_{6/5} DD_{6/5} D D₂ T T T VII₆ D₇ D_{6/5} T II₆ D T

B-TS (1er Episodio,
(16 cps.; cc. 29-44)
período de 2 subsecciones, a+b, 8+8

B-TS (1Ep; a+b, 16 cps.; cc. 29-44)

29 motivos "cómicos" **a+b (8+8)**

a - (a+b), 4+4 figura "Tirata" figura "Circulatio" motivo "suspiro" **b** D-Pedal

modulación en F dur motivo "cómico" *tr* *tr*

B \flat dur T D₆ VII₆ (= VII₆ → D) VII₆ T D T T T VII₆ VII₇ D

F dur

B-TS (1Ep; a+b, 16 cps.; cc. 29-44)

35 **a+b (8+8)**

b - (a+a1), 3+5 figuras "Schematoides" motivo "cadencial"

figura "Tirata" descend motivos "rotaciones" **a1**

motivos "cómicos" *tr* *tr*

F dur T T₆ T VII₆ VII₇ D T T₆ II₆ T IV₆ T₄ D T



B - TS (1Ep; a+b, 16 cps.; cc. 29-44)

TF (2da Transición)
(6 cps.; cc. 45-50)
subseccion de 3 frases - a+a1+b,
2+2+2

b - (a+a1), 3+5 **a+b (8+8)** **a**

41 **a1** **motivo "cadencial"** **desarrollo del material temático del TT (1ra Transición)** **modulación en c moll** **p** **tr**

F dur II_6^6 II_6^6 D_6^6 IV_4^4 T_4^4 D_2^2 VII_T^7 T_T^7 t_6^6 $(= \text{IV}_6^6)$ D_7^7 D_5^5 **f moll** **c moll**

RpCntrl

(cc. 51-80)

Reparto CENTRAL:
A (TP, 2do Tutti orq, 2do
Estribillo) +
C (TS, 2do Episodio
Central)
(30 cps.; ver cc. 51-80)

A - TP (2do Tutti orq, 2do
Estribillo; 8 cps.; cc. 51-58)
repetición de la 1ra Parte (A)
de 1er Tutti orq (ver cc. 1-8)

TF (2Trns; a+a1+b, 6 cps.; cc. 45-50)

47 **a1** **b** **motivo "cadencial"** **contrapunto melódico por los sonidos de acordes** **modulación en B \flat dur** **p** **Tutti** **f**

c moll t_6^6 $(= \text{II}_6^6)$ $\text{IV}_6^{3\flat}$ D_7^7 $\text{B}\flat \text{ dur}$ D_5^5 VI_7^7 IV_6^6 II_6^6 T_4^4 D_7^7 T_6^6 T_6^6 T_6^6 II_6^6 IV_6^6 VII_6^7

A - TP (2TOrq- 2Estrb (A, 8 cps.; cc. 51-58)

53 **repetición completa de la 1ra Parte (A) del 1er Estribillo, 1er Tutti orquestal (ver cc. 1-8)**

B \flat dur T_6^6 VI_6^6 II_6^6 T_4^4 D_7^7 VI_6^6 D_7^7 IV_6^6 VII_6^7 T_6^6 T_6^6 II_6^6 IV_6^6 VII_6^7 T_6^6 T_4^4 D_7^7 T_6^6



C (2do Episodio Central,
(22 cps.; cc. 59-80)
la forma **Ternaria** simple, **A+B+A**, 8+6+8

C (2Ep; [A+B+A], 22 cps.; cc. 59-80)

1p [A] - a+b (4+4)

a - (a+a), 2+2 **b - (a+a1), 2+2**

59 Solo t-acc *mf* *p* *sf* *sf*

a *a* *a* *a*

motivo "fanfarria" *VII*₇ *dism* *entonaciones "lamento"* *"caída de la altura"* *figuras "Suspiratio"*

g moll *t* *VII*₆₅ *t* *VII*₆₅ *t* *VII*₆₅ *D*₆₆₆ *IV*₆₆₆ *III*₆₆₆

C (2Ep; [A+B+A], 22 cps.; cc. 59-80)

2p [B] - a+a1+a2 (2+2+2)

65 *figuras "Suspiratio"* *secuenciación ascendente de 3 eslabones-motivos*

a1 *a* *a1* *a2*

figuras "Passus Duriusculus" *figuras "Passus Duriusculus"*

"restablecimiento de las fuerzas" *acc-retardo*

g moll *IV*₆₄₄ *t* *D*₇₇₇ *VII*_T₇ *t* *D*₂₄₄ *D*₆₄₄ *D*₅₄₄ *T* *D*₂₄₄ *D*₆₄₄ *D*₅₄₄ *T* *D*₂₄₄ *D*₆₄₄ *D*₅₄₄ *t* *g moll*

E_b dur *F dur*

C (2Ep; [A+B+A], 22 cps.; cc. 59-80)

3p [A] - a+a1 (4+4)

73 *repeticón completa de la 1ra Parte (ver cc.59-66)*

g moll *t* *VII*₆₅ *t* *VII*₆₅ *t* *VII*₆₅ *D*₆₆₆ *IV*₆₆₆ *III*₆₆₆

**RExp**

(cc. 81-150)

REEXPOSICIÓN:

A (TP, 3er Tutti orq, 3er Estribillo) + **3ra Transición (TT)** + **B1 (TS, 3er Episodio)** + **4ta Transición (TF)** + **A1 - Coda**
(TP/TN+TS+TP-4to Tutti orq)
(70 cps.; ver cc. 81-150)

A - TP (3er Tutti orq, 3er Estribillo; 8 cps.; cc. 81-88)
repetición de la 1ra Parte (A) de 1er Tutti orq (ver cc. 1-8, 51-58)

A - TP (3TOrq- 3Estrb (A, 8 cps.; cc. 81-88)

repetición completa de la 1ra Parte (A) del 1er Estribillo, 1er Tutti orquestal (ver cc. 1-8)

79 Tutti

g moll IV⁶ t D VII t T T T II IV VII T VI II T D VI D IV VII T T II IV VII

TT (3ra Transición; 8 cps.; cc. 89-96); en la parte del Solista - material temático variado del TS; en la Orquesta - conservando material temático del TT
periodo de 2 subsecciones, a+a1, 4+4

elaboración del material temático del TS (compare cc. 29-32 y 37-44)

87 Solo

figuras "Schematoides" figura "Circulatio" figura "Circulatio"

motivos "rotaciones" motivos "rotaciones" motivos "rotaciones"

elaboración del motivo "fanfarria" repetición completa del TT (1ra Transición; ver cc. 21-28)

Bb dur T T₆ D T T T₆ T VII VII D₇ T IV⁶ IV D D₂

TT (3Trns; a+a1, 8 cps.; cc. 89-96)

B1 - TS (3er Episodio; 4 cps.; cc. 97-100); Solista - material del TF; Orquesta - material del TS, de 1ra frase (a) de 1ra subsección (a)

elaboración del material temático del TF (compare cc. 45-48)

93

figuras "Schematoides" figura "Circulatio" motivo "cadencial"

motivos "rotaciones" motivos "rotaciones" motivo "cadencial"

figura "Tirata" descend

elaboración del material temático del TS (1ra frase a de 1ra subsección a; compare cc. 29-32)

Bb dur T T₆ T VII VII D₇ T IV⁶ D D₇ T T D₆ → IV₅



TF (4raa Transición)
(6 cps.; cc. 101-106)
subsección de 3 frases - a+a1+b,
2+2+2

B1 - TS (Ep; a, 4 cps.; cc. 97-100) — **TF (2Trns; a+a1+b, 6 cps.; cc. 45-50)**

elaboración del material temático del TF
(compare cc. 45-48)

a1 **a** **a1** **b** **tr**

imitación canónica
diálogo del Solista y la Orquesta (bb moll)
imitación canónica
motivo "lamento"
motivo "fanfarria"
motivo "lamento"
motivo "fanfarria"
motivo "cadencial"

elaboración del material temático del TS
(1ra frase a de 1ra subsección a;
compare cc. 29-32)

Bb dur DD₆ DD₅ D D VII₇ D IV VII₉ D IV VII₉ D IV VII₉ D IV D

Cda (cc. 107-150) **CODA - A1 ("Estribillo de coda" - TP/Tn + TS + TP-4to Tutti orquestal);**
la unión de los temas básicos de la III Parte; (44 cps.; ver cc. 107-150)
3 Repartos - **A+B+C**, 19+12+13

A - TP/Tn ("Estribillo de coda"; 19 cps.; cc. 107-125)
forma Ternaria (Simple) - **[A+B+A]**, 8+4+7

Cda (A-1Rprt; TP/Tn - [A-B-A], 19 cps.; cc. 107-125)

1p [A] - a+a1 (4+4)

repetición completa de la 1ra Parte del 1er Estribillo, 1er Tutti orquestal (ver cc. 1-8)

107

Tema Principal
motivos de la "risa"
Tema Nuevo (contrapunto nuevo)

"pasos regulares" mesurado

Bb dur T T₆ T II D₆ D₇ T VI II TD₆ D IV₄ VII₄ T T II D₆ D₇ T T D₆ T

Cda (A-1Rprt; TP/Tn; A-B-A, 19 cps.; cc. 107-125)

2p [B] - a+a1 (2+2) **3p [A] - a+a1 (4+3)**

repetición completa de la 2da Parte del 1er Estribillo, 1er Tutti orquestal (ver cc. 9-12)

desarrollo del Tema Nuevo
TP "se lanza" en la orq

Tema Principal
Tema Principal

Bb dur D T₆ D₇ T VII₇ T T T₆ T II IV₆ D₇

**Cda (A-1Rprr; TP/Tn; A-B-A, 19 cps.; cc. 107-125)****3p [A] - a+a1 (4+3)**

121 desarrollo del Tema Nuevo

repetición completa de la 3ra Parte del 1er Estribillo, 1er Tutti orquestal (ver cc.13-19)

motivo "cadencial"

Tema Principal

Bb dur T VI II₆ T₄ D D IV² D₂ T₆ T II VII D₇ T T₆ D

B - TS (repetición variada del 1er Episodio
(12 cps.; cc. 126-137)
período de 2 subsecciones - a(b-2da frase)+b, 4+8

Cda (B-2Rprr; TS; a+b, 12 cps.; cc. 126-137)

a+b (4+8)

a - (b, 4)

b - (a+a1), 3+5

126 D-Pedal

repetición completa de la 2da frase (b) de 1ra subsección (a) del 1er Episodio, TS (ver cc.33-36)

tr

Bb dur T T₆ T VII D₆ D₇ T T₆ T VII D₆ D₇ T T₆

Cda (B-2Rprr; TS; a+b, 12 cps.; cc. 126-137)

a+b (4+8)

b - (a+a1), 3+5

131 tr

repetición variada de la 2da subsección (b) del 1er Episodio, TS (ver cc.37-44)

Bb dur II T₆ D⁴ D₂ T₆ II₆

C - TP (4ro Tutti orquestal; 13 cps.; cc. 138-150)
periodo de 2 subsecciones - a+b, 7+6
a - repetición de la 1ra Parte (A) del 1er Tutti orq
 (ver cc. 1-8, 51-58, 81-88, 138-144)
b - "formas generales de movimiento" + 5 "golpes"
 de la Tónica

Cda (C-3Rprt; TP; **a+b**, 13 cps.; cc. 138-150)

$$\mathbf{a} - (\mathbf{a} + \mathbf{a}1, 4 + 4)$$

Tutti
repetición completa de la 1ra Parte (A) del 1er Estribillo, 1er Tutti orquestal (ver cc. 1-8)

136 *tutti* *repetición completa de la 1ra Parte (A) del 1er Estribillo, 1er Tutti orquestal (ver cc. 1-8)*

p

cresc.

f

B \flat dur T₆ D₇ T₆ T₆ II₆ IV₆ VII₆ T₆ VI₆ T₆ D₆ VI₂ D₆ IV₆ VII₆ T₆ T₆ II₆ IV₆ VII₆ T₆ T₆ D₆

Cda (C-3Rprt; TP; **a+b**, 13 cps.; cc. 138-150)

$$\mathbf{b} - (a+a1+c, 2+2+2)$$

145

a

aI

c

"formas generales del movimiento"

figura "Tirata" descend

figuras "Circulatio"

5 "golpes" de Tónica

B \flat dur T₆ II₆ T_{6/4} VII_{6/4} T₆ II₆ T_{6/4} VII_{6/4} T TTT_{6/4} TT T T



AUTOR: **WEBER, Carl María von** (1786-1826, Alemania)

OBRA:

TITULO: **CONCIERTO PARA FAGOT Y ORQUESTA, F dur, op. 75**

FORMA: Cíclica – Concierto de 3 Partes (el tipo clasico)

INSTRUMENTOS: Fagot, Orquesta (transcripción – para Fagot y Piano)

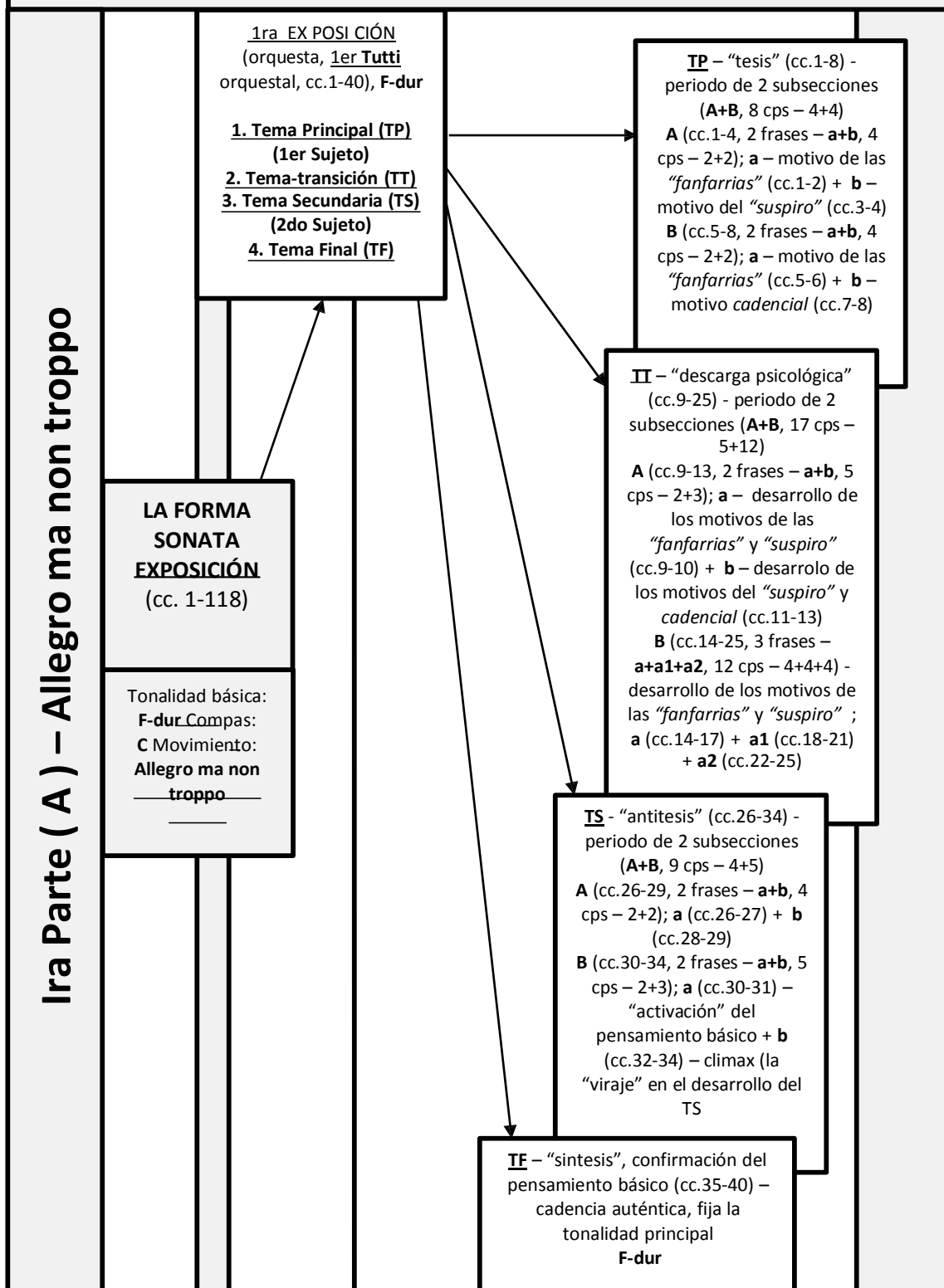
GÉNERO: Música pura

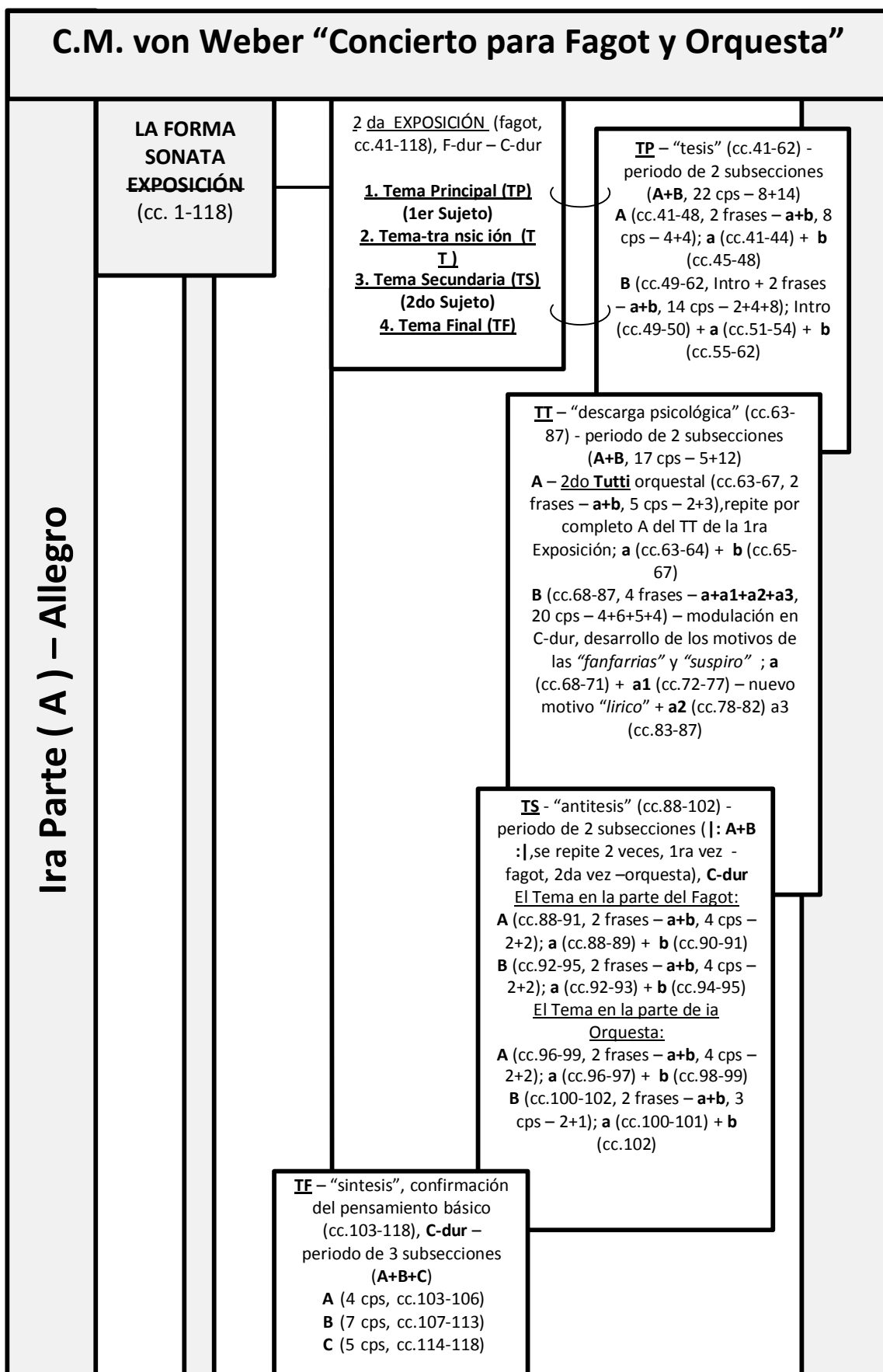
ESTILO: Romanticismo

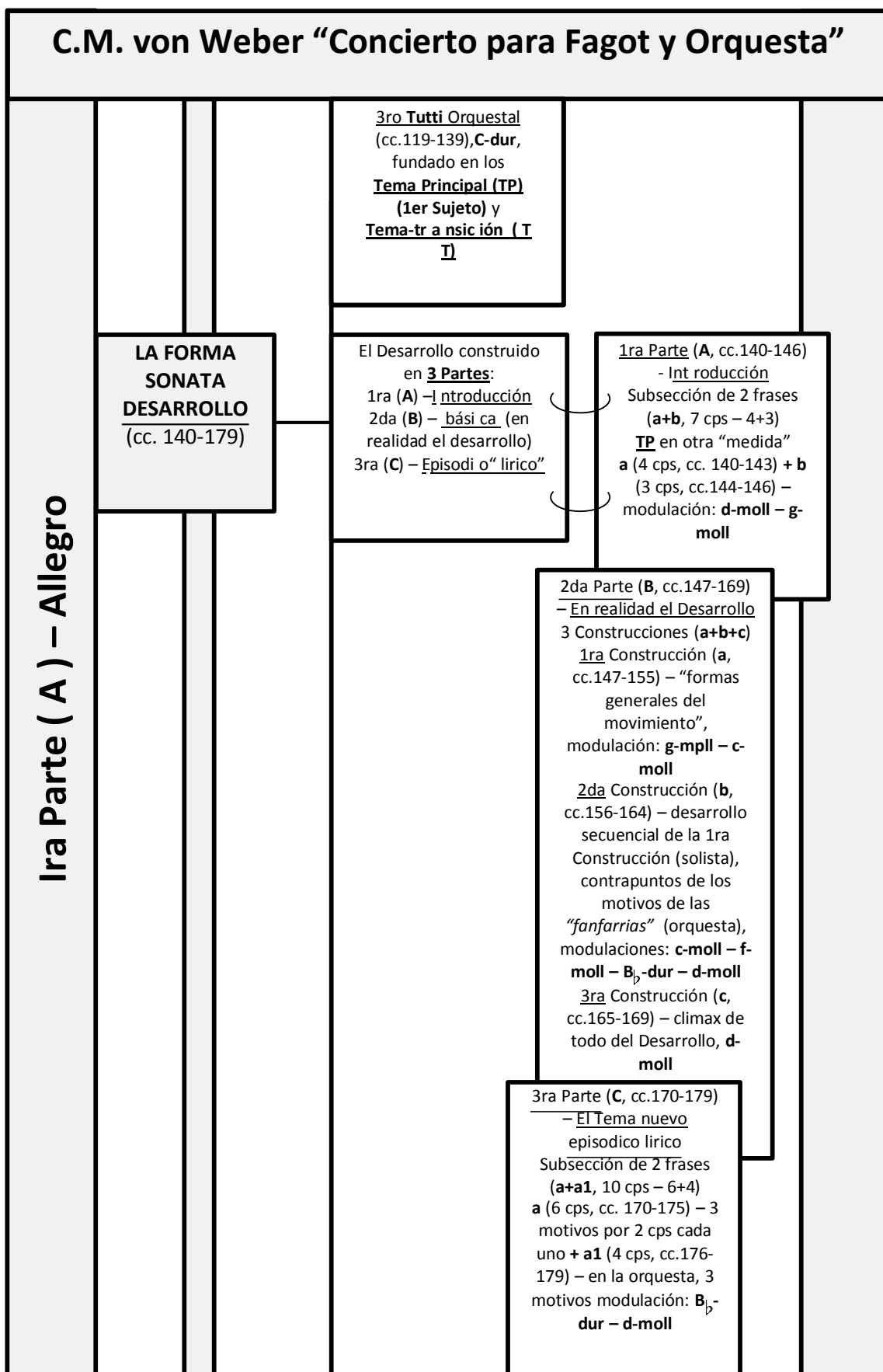


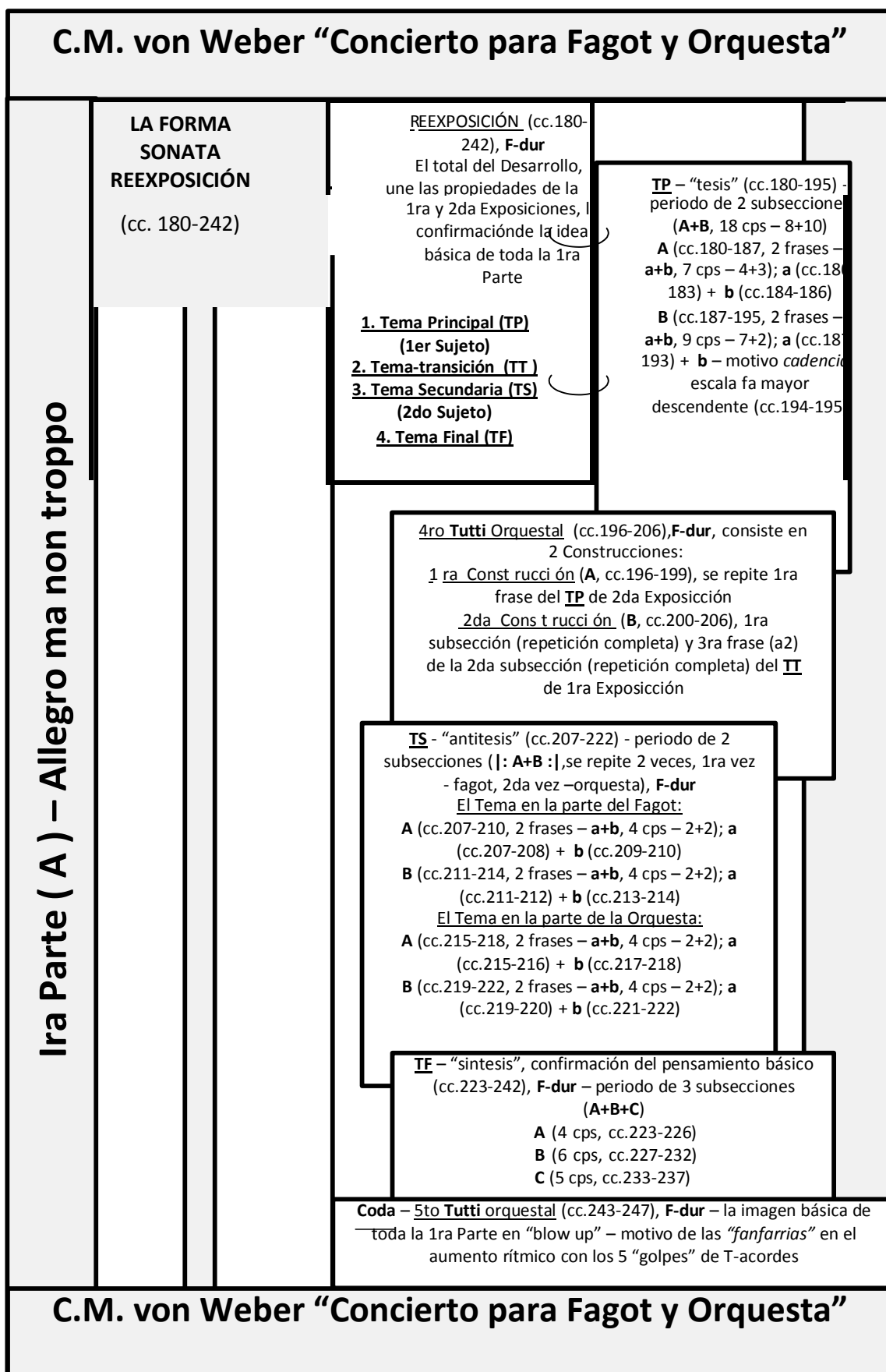
TABLA GENERAL DE LA ESTRUCTURA DEL CONCIERTO

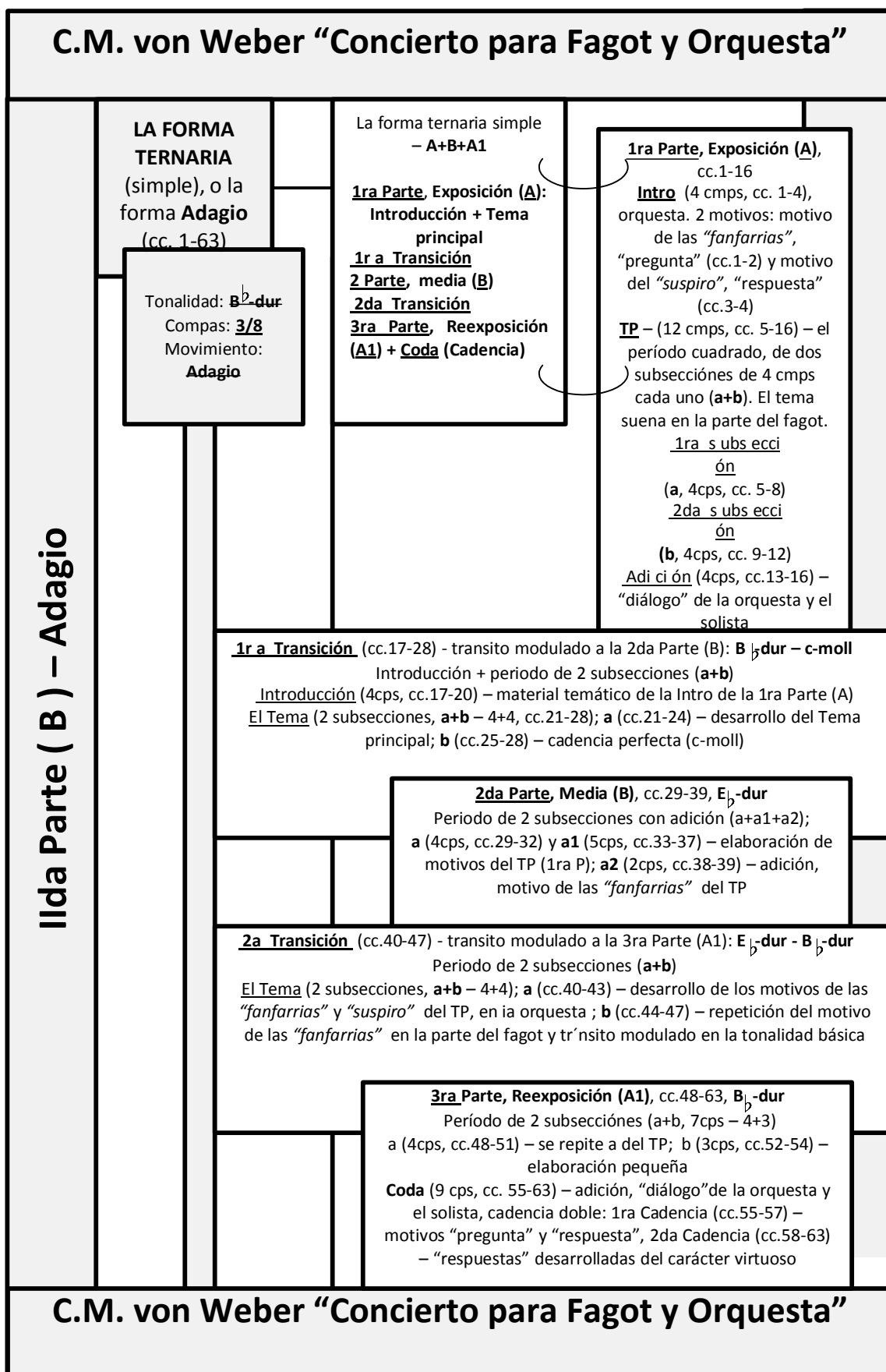
C.M. von Weber "Concierto para Fagot y Orquesta"











C.M. von Weber “Concierto para Fagot y Orquesta”

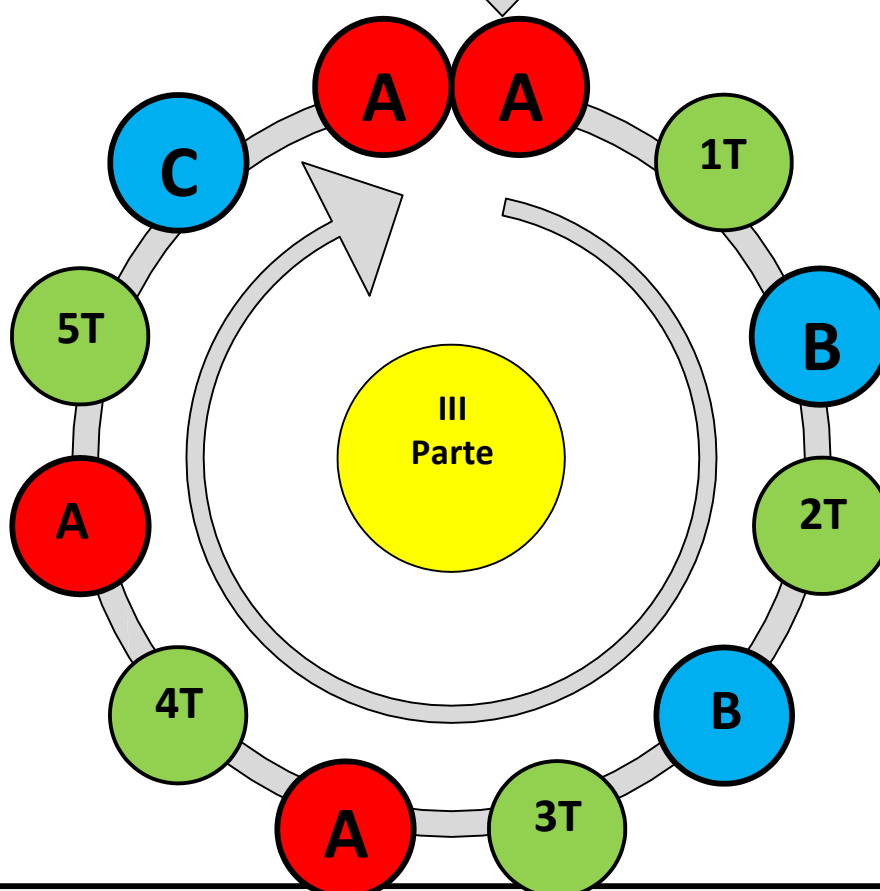
LA FORMA RONDÓ (cc. 1-286)

Tonalidad básica:
F-dur
Compas: **2/4**
Movimiento:
Allegro

La forma Rondó (“Rondó simple”)

A – Tema principal, Estrebilllo (cc. 1-36), **F-dur – C-dur – F-dur**
1ra Transición (**1Tr**) (cc. 37-45), **F-dur – C dur**
B – 1er Episodio (cc. 46-66), **C-dur**
2da Transición (**2Tr**) (cc. 67-82), **C-dur – F dur**
B1 – 2do Episodio (cc. 83-116), **d-moll**
3ra Transición (**3Tr**) (cc. 117-124), **d-moll**
A – TP, Estrebilllo, (cc. 125-144), **F-dur**
4ta Transición (**4Tr**) (cc. 145-160), **d-moll – F-dur – (B \flat -dur)**
A1 – TP, Estrebilllo variado, (cc. 161-210), **B- dur**
5ta Transición (**5Tr**) (cc. 211-214), **c-moll**
C – 3er Episodio, (cc. 215-236), **A \flat -dur – D \flat -dur – (F-dur)**
A – Coda (TP, “Estrebilllo de coda”, cc. 237-286), **F-dur**

IIIra Parte (C) – Allegro



C.M. von Weber “Concierto para Fagot y Orquesta”



Adaptación para Fagot y Piano

CONCIERTO

para Fagot y Orquesta
op. 75

C.M. von Weber
(1786-1826)

I.

Exp

(cc. 1-139)

1ra EXPOSICIÓN
1er Tutti orquestal -
TP, TT, TS, TF
(40 cps.; ver cc. 1-40)

TP (8 cps.; cc. 1-8)
período de 2 subsecciones
a+b - 4+4

Ira Parte - forma Sonata con
Exposición doble
A(Exp doble)+B(Desarrollo)+
A1(Reexp)+Coda

TP (a+b)

Allegro ma non troppo ♩ = 120

Piano

tonalidad principal
F dur

T IV II D⁴ D II VII^{4/3} VII^{6/6} VII^{4/3}

TT (17 cps.; cc. 9-25)
período de 2 subsecciones
a+b - 5+12

TP (a+b)

TT (a+b)

F dur T₆ IV₆ IV₆ D₇⁴ D₇ T IV₆ T₄ IV₆ T₄ D₄ VII₅→D₅ T VII₆ IV₆ D₄ VII₇→VI₅ D₅ (VI)

TT (a+b)

F dur T₅ D₅→VI₆ T₆ IV₅ D₅→II₆ II₆ VII₃→II₆ D₇⁴ D₇ D₇⁴ D₇



— TT (a+b) —

16

F dur T D-Pedal VII → D D D⁴ D VII VII →

— TT (a+b) —

20

F dur II D → II VI II DD^{5b} D II II DD^{5b} D II II

TS (9 cps.; cc. 26-34)
periodo de 2 subsecciones
a+b - 4+5

— TT (a+b) — TS (a+b) —

24

F dur DD^{5b} D T D D D VI⁴ VI (D)

— TS (a+b) —

30

F dur T D⁴ T VII D VII t(hom) VII → (D) T T T



TF (6 cps.; cc. 35-40)
conclusión
cadencial

TF (a+b)

35

8va

f *ff* *pp*

F dur

T_{6/4}

D-Pedal

D

T

2da EXPOSICIÓN
Introducción del Solista
TP, TT, TS, TF
(78 cps.; ver cc. 41-118)

TP (22 cps.; cc. 41-62)
período de 2 subsecciones
a+b - 8+14

TP (a+b)

Bassoon

41

tr

F dur

T_{4/3}

D_{4/3}

T

II₆

D₂

T

D_{4/3}

T

VI

D_{4/3}

T-Pedal

TP (a+b)

48

ff *p*

F dur

D

II

D → II

II

VII → D D → II

II

II

II-Pedal



TP (a+b)

55

F dur

T $\frac{6}{4}$

D-Pedal

TT (25 cps.; cc. 63-87)
período de 2 subsecciones
a (2do Tutti orq)+b - 5+20

TP (a+b) **TT (a+b)**

60

F dur

D T

IV $\frac{6}{6}$

T $\frac{6}{4}$

IV $\frac{6}{6}$

T D VII->D $\frac{6}{5}$

TT (a+b)

65

F dur

T VII VID $\frac{6}{6}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{7}$ (VI) $\frac{6}{5}$

IV VII->VID $\frac{7}{7}$ $\frac{6}{5}$

T D->VI T $\frac{5}{6}$ $\frac{6}{6}$

IV D->II $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{6}$

II $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{6}$

VII->II $\frac{6}{6}$ $\frac{6}{6}$

D $\frac{7}{7}$

D $\frac{7}{7}$

TT (a+b)



TT (a+b)

70

(modulación en C dur)

F dur T $\frac{6}{4}$ II $5b$ VII $7b$ D D $\frac{6}{5}$ → VI $\frac{2}{2}$ VII $\frac{7}{7}$ (= VII $\frac{7}{7}$ arm) C dur

TT (a+b)

76

C dur T VII $\frac{7}{7}$ → D VII $\frac{7}{7}$ → D VII $\frac{7}{7}$ → D

TT (a+b)

82

C dur D $\frac{9}{9}$ T $\frac{6}{4}$ VII $\frac{7}{7}$ → D VII $\frac{7}{7}$ (III) $\frac{7}{7}$ II $\frac{2}{2}$ (arm) D $\frac{7}{7}$ II $\frac{2}{2}$ (arm) D $\frac{7}{7}$ II $\frac{2}{2}$ (arm) D $\frac{7}{7}$ T

D-Pedal



TS (15 cps.; cc. 88-102)
Tema en la parte del Fagot
(periodo de 2 subsecciones, **a+b** - 4+4)
Tema en la Orquesta
(periodo de 2 subsecciones, **a+b** - 4+3)

TS - Fagot (a+b)

88

dolce

C dur T T D₇ T T VII→D → II (arm) II D_{6/5}

TS - Fagot (a+b)

TS - Orq (a+b)

94

dolce

C dur T II₆ T_{6/4} VII T D₇

TS - Orq (a+b)

99

C dur T T VII→D → D→ II (arm) II D_{6/5} D₇ T IV T_{6/4} D₇



TF (16 cps.; cc. 103-118)
período de 3 subsecciones
a+b+c - 4+7+5

TF (a+b+c)

103

f p *f p*

C dur T D T D →

TF (a+b+c)

107

C dur II D VII^(arm)₂ D VII^(arm)₂ D T VII^(arm)_{4/3}

TF (a+b+c)

112

C dur VII → (D) T_{6/4}



3er Tutti orquestal
(21 cps.; cc. 119-139)
3 Repartos (**A+B+C**)
A - **TT** (13 cps.; cc. 119-131)
B - **TP** (4 cps.; cc. 132-135)
C - **SF**, Sección Final
(3 cps.; cc. 136-138) +
Acorde modulado
(1 cps.; cc. 139)

TF (a+b+c) **3TORq (A+B+C+Acrd mod)**

116

3TORq (A+B+C+Acrd mod)

121

3TORq (A+B+C+Acrd mod)

126

3TORq (A+B+C+Acrd mod)

132

3TORq (A+B+C+Acrd mod)

(modulación en d moll)



Dsrll
(cc. 140-179)

Desarrollo
(40 cps.; ver cc. 140-179)
3 partes - **A-B-C**
(7+23+10)

Ira Parte (A) - Introducción
subsección de 2 frases -
a+b - 4+3 (7 cps.; cc. 140-146)

1p - A (a+b)

140

(modulación en g moll)

d moll t D₇ t II D₇ t D₇ t (= d^{nat})₅⁶ D^(arm) t g moll

T-Pedal

2da Parte (B) - Desarrollo
3 construcciones -
a+b+c - 9+9+5 (23 cps.; cc. 147-169)

2p - B (a+b+c)

147

con fuoco

animato

g moll t D₇ t D₇

2p - B (a+b+c)

151

(modulación en c moll)

g moll t (= d^{nat}) D_{6/5} t D_{6/5} → IV II D₇ D₉ t_{6/4} D₇ t_{6/4} D₇

mf



2p - B (a+b+c)

156

c moll t D_7 t D_7

2p - B (a+b+c)

160

c moll t VII \rightarrow IV VII \rightarrow VII^{nat} VII^(arm) 7 (=VI^{7b}) #VI^{7b} 4/3 #VI^{7b} 7 *d moll*

(modulación en d moll)

2p - B (a+b+c)

3ra Parte (C) - el Tema Nuevo episódico
subsección de 2 frases -
a+a1 - 6+4 (10 cps.; cc. 170-179)

165

d moll t 6/4 t 6/4

III-II-I T-Pedal

(modulación en B \flat dur)

p *dolce*

T IV T II III T T

B \flat dur



— TP (a+b) —

191

F dur

T

D

D

4ro Tutti orquestal
(11cps.; cc. 196-206)
2 construcciones (A+B)
A - TP (4 cps.; cc. 196-199)
B - TT (7 cps.; cc. 200-206)

— 4TORq (A+B) —

196

F dur

T D T II D D VII T D VI D IV D IV VII

— 4TORq (A+B) —

201

F dur

D VI T IV D II II II II D II II II D II II II D



TS (16 cps.; cc. 207-222)
Tema en la parte del Fagot
(periodo de 2 subsecciones, **a+b** - 4+4)
Tema en la Orquesta
(periodo de 2 subsecciones, **a+b** - 4+4)

TS - Fagot (a+b)

207

dolce

p

F dur

T

D₇

T

T VII→D → II II^{5b} D_{2 6 5}

TS - Fagot (a+b)

TS - Orq (a+b)

213

dolce

F dur

T

II₆

T_{6 4}

D₇

T

D_{4 3}

TS - Orq (a+b)

218

F dur

T

T VII→D → II II^{5b} D_{2 6 5}

D₇

T

II₆

T_{6 4}

D₇



TF (20 cps.; cc. 223-242)
período de 3 subsecciones
con adición - a+b+c+C1 (4+6+5+5)

TS - Orq (a+b)

TF (a+b+c)

222

f brillante

f p

f p

F dur

T II T D T D T

6 6 7 4

TF (a+b+c)

226

F dur

D II D VII D VII D

7 2 7 2 7

TF (a+b+c)

230

F dur

T VII^(arm) VII → (D) T T

6 4 3 7 6 4 6 4



TF (a+b+c)

235

F dur T 6/4 T 6/4 IV VI IV T 2/6 6/4 T 6/4

CODA
5to Tutti orquestal
(5 cps.; ver cc. 243-247)

TF (a+b+c) Cda - 5TOrq

240

F dur T 6/4 D 7 D 7 T T T



II.

Exp

1ra Parte
A
(cc. 1-22)

1ra Parte (A) - la Exposición del
Tema principal (TP, 16 cps.; cc. 1-16)
Introducción orq +
período de 2 subsecciones +
adición-ampliación
Intro+[a+b]+Ad
(4+8+4)

IIda Parte - forma Ternaria (simple)
o "forma **Adagio (Andante)**"
con secciones-**Transiciones**

A(Exp, 1p)+1ra Transición (1Tr)+
B(Medio, 2p)+
2da Transición (2Tr)+A1(Reexp, 3p)+Cadencia
16+12+11+8+16 (cc. 1-63)

1p - A (TP) - Intro Orq + [a+b] + Ad

I Adagio $\text{♩} = 60$

Bassoon

Piano

dolce

f *mf* *p*

tonalidad principal
B \flat dur

T D T IV D^d D T D D → VI IV D D T

1p - A (TP) - Intro Orq + [a+b] + Ad

9

ten. *ten.* *ten.* *cresc.* *f* *p*

mf *cresc.*

B \flat dur

D VII² → D D T VIII T II T D T D T VII → II D

1Tr

(cc. 17-28)

1ra Transición (1Tr; 12 cps.; cc. 17-28)
Introducción orq +
período de 2 subsecciones
Intro+[a+b] (4+8)

1Tr - Intro Orq + [a+b]

17

f *mf* *p* *modulación en c moll*

ff *t c moll*

B \flat dur

T D (=VII) T VII → IV D^d D t D VII → IV

**Md****2da Parte
B**
(cc. 29-39)**2da Parte (B) - el Medio**
(11 cps.; cc. 29-39)
período
de 2 subsecciones +
adición
[a+a1]+a2
(4+5+2)

1Tr - Intro Orq + [a+b]

2p - B - [a+a1] + a2

25

f *dolce* *f* *p* *dolce*

c moll

D₇ VI IV₇ II_{6/5} t₄ D₇ t Eb dur T D T II D

2p - B - [a+a1] + a2

33

T D D₇ → IV IV^{3b} T T D

Eb dur

2Tr

(cc. 40-47)

2da Transición
(2Tr; 8 cps.; cc. 40-47)
período de 2 subsecciones
[a(Orq)+b(Fagot)] (4+8)

2Tr - [a+b]

40

ten. *p cresc.* *ten.* *f* *p* *cresc.* *modulación en Bb dur ten.*

Eb dur T D_{4/3} → II₆ VII → II II D₇ VI D₇ T VII → (D)_{4/3} Bb dur

**RExp****3ra Parte****A1**

(cc. 48-63)

3ra Parte (A1) - la Reexposición

del Tema principal

(TP, 16 cps.; cc. 48-63)

período de 2 subsecciones +

adición cadencial

[a+b]+AdC[1Cd+2Cd]

(4+3+9)

2Tr - [a+b]

3p - A1 (TP) - [a+b] + AdC

46

ten. *f* *dolce*

ten. *f* *p*

$\flat\text{III}$ VII D D T D $\text{D} \rightarrow \text{VI}$ IV D D T D T D $\rightarrow (\text{VI})$

$\flat\text{B dur}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{2}{5}$ $\frac{6}{7}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{7}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{7}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{7}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{7}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{7}$ $\frac{6}{5}$

3p - A1 (TP) - [a+b] + AdC

54

f *dolce* *f*

p *f* *p* *f*

Bb dur II T D T IV D T $\text{VII} \text{VII} \rightarrow (\text{D})$

$\frac{6}{6}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{7}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{7}$ $\frac{6}{7}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$

3p - A1 (TP) - [a+b] + AdC

60

ad lib. *f* *p* *a tempo*

pp

Bb dur T D T

$\frac{6}{4}$ $\frac{6}{7}$ $\frac{6}{7}$



III.

A(TP)

1 Estribillo
(cc. 1-36)A - TP (1er Estribillo; 36 cps.; cc. 1-36)
forma Ternaria (Simple) [A+ | : B : | +p+A] (8+16+4+8)

IIIra Parte (cc. 1-286) - forma Rondó (Simple)

A(TP, 1er Estribillo, 36 cps.; cc. 1-36)+
1Tr(1ra Transición, 9 cps.; cc. 37-45)+
B(1er Episodio, 21 cps.; cc. 46-66)+
2Tr(2da Transición, 16 cps.; cc. 67-82)+
B1(2do Episodio, 34 cps.; cc. 83-116)+
3Tr(3ra Transición, 8 cps.; cc. 117-124)+
A(TP, 2do Estribillo, 20 cps.; cc. 125-144)+
4Tr(4ra Transición, 16 cps.; cc. 145-160)+
A1(TP, 3er Estribillo, 50 cps.; cc. 161-210)+
5Tr(5ta Transición, 4 cps.; cc. 211-214)+
C(3er Episodio, 22 cps.; cc. 215-236)+
A-Coda(TP, 4ro Estribillo+Coda; 50 cps.; cc. 237-286)

A - TP (1Estrb; [A+ | : B : | +p+A])

RONDO
Allegro $\text{♩} = 120$

1

Bassoon

Piano

tonalidad principal
F durT II (IV⁶)₅ D₇ T T II (IV⁶)₅ D₇ T

A - TP (1Estrb; [A+ | : B : | +p+A])

9

dolce

f

C dur T D₇ T D₇ T II₆ D₇ T

A - TP (1Estrb; [A+ | : B : | +p+A])

17

cresc.

f

C dur T₇ D₇ T₇ D₇ T II₆ D₇ T



A - TP (1Estrb; [A+ | : B : | +p+A])

25

modulación en F dur

f

p

F dur D T II (IV⁶) D T

1Tr
1ra Transición
(cc. 37-45)

1Tr
(1ra Transición;
9 cps.; cc. 37-45)

A - TP (1Estrb; [A+ | : B : | +p+A])

33

f

ff

F dur T II (IV⁶) D T T D T D T T D T D T D DD D D

B
1er Episodio
(cc. 46-66)

B
(1er Episodio;
21 cps.; cc. 46-66)

1Tr

B - 1Ep

41

modulación en C dur

p

F dur T D T VI D II D II^{5b} D II^{5b} D T D T T C dur II



B - 1Ep

50

C dur

II₂ D₆₅ D₇ T T D₇ T D₇

B - 1Ep

59

C dur

T II₆ D₇ T II₆ D₇

2Tr
2da Transición
(cc. 67-82)

2Tr
(2da Transición;
16 cps.; cc. 67-82)

2Tr

66

modulación en F dur

ff

f con fuoco

f

f

C dur

T T (=D) D D F dur II₄₃ D₇ II₄₃ D₇ II₄₃ D₇ II₄₃ D₇ II₄₃ D₇ T D₇



— 2Tr —

75

modulación melódica en d moll

F dur T II 6 D 7 T D

B1
2do Episodio
(cc. 83-116)

B1
(2do Episodio;
34 cps.; cc. 83-116)

— B1 - 2Ep —

83

d moll

D 6 5 D 7 t t 6 D 7 t t 6 4 D

B1 - 2Ep

91

d moll

D 9 t 6 4 D 7 t 6 4 D 7 t 6 4 D 7 t 6 4 D 9 t 6 4 D 7 t 6 4 D 7 t 6 4 D 7 t 6 4



B1 - 2Ep

99

espress.

d moll t IV₇ D₇ → III t IV₇ D₇ → III

B1 - 2Ep

107

f *mf* *p*

d moll D_{6/5} t D₇ t D_{6/5} t DD^{5b}_{4/3} D

3Tr

3ra Transición
(cc. 117-124)

3Tr

(3ra Transición;
8 cps.; cc. 117-124)

B1 - 2Ep

3Tr

115

dolce *pp* *poco rit.* *dim.* *pp*

d moll DD^{5b}_{4/3} D DD^{5b}_{4/3} D D t_{6/4} t_{6/4}

**A(TP)**2do Estribillo
(cc. 125-144)**A - TP** (2do Estribillo;
20 cps.; cc. 125-144)**A - TP** (2Estrb)

125

scherzando
a tempo

modulación en F dur

f

mf *ff*

IV = II DD D T II D T

d moll *F dur*

A - TP (2Estrb)

133

F dur T II D T D → D → II

ff

4Tr4ra Transición
(cc. 145-160)**4Tr**
(4ra Transición;
16 cps.; cc. 145-160)**A - TP** (2Estrb)**4Tr**

141

ff

modulación en B \flat dur

F dur D D → VI D VI D T T VI D VI D T T = D T D T D B \flat dur



4Tr

151

p *pp*

B \flat dur

DT D T D D
9 6 7 6 7
4 4

D D D
7 7 7

A1(TP)

3er Estribillo
(cc. 161-210)

A1 - TP (3er Estribillo;
50 cps.; cc. 161-210)

A1 - TP (3Estrb)

161

B \flat dur T

D
7

D
7

T

A1 - TP (3Estrb)

169

B \flat dur T

IV

D
7

T



A1 - TP (3Estrb)

177

f *p*

B \flat dur T IV T $\frac{6}{4}$ D $\frac{7}{7}$

A1 - TP (3Estrb)

185

p

B \flat dur T $\frac{6}{4}$ D $\frac{7}{7}$ D $\frac{7}{7}$ D $\frac{6}{5}$ VI D $\frac{7}{7}$ T

A1 - TP (3Estrb)

191

pp *mf* *p* *f*

B \flat dur D $\frac{6}{5}$ VI D $\frac{7}{7}$ T II $\frac{6}{6}$ II $\frac{6}{6}$ VII $\frac{4}{3}$ II $\frac{6}{6}$ II $\frac{6}{6}$ VII $\frac{4}{3}$ II $\frac{6}{6}$ II $\frac{6}{6}$ D $\frac{7}{7}$



A1 - TP (3Estrb)

200

Bb dur D₇ T D₇

5Tr
5ta Transición
(cc. 211-214)

5Tr
(5ta Transición;
4 cps.; cc. 211-214)

A1 - TP (3Estrb) 5Tr

207

Bb dur D₇ D₇ T VII₇ → II = III
Bb dur Ab dur

C
3er Episodio
(cc. 215-236)

C
(3er Episodio;
22 cps.; cc. 215-236)

C - 3Ep

215

Ab dur T D_{6/5} D_{4/3} T D_{6/5} D_{4/3}



C - 3Ep

Ab dur T

D → (II)

VII → (II)

IV

D →

IV

D →

A(TP)

4ro Estribillo

Coda

(cc. 237-286)

A - TP (4ro Estribillo +
Coda;
50 cps.; cc. 237-286)

C - 3Ep

A - TP (4Estrb)+Coda

Ab dur IV

IV = bVI

Ab dur

F dur VII → (D)

T

II

D-Pedal

A - TP (4Estrb)+Coda

F dur D

T

T

II

D

D

D-Pedal



A - TP (4Estrb)+Coda

245

F dur D₇ D D₇ D₇

A - TP (4Estrb)+Coda

250

F dur T II_{6/5} D T T II_{6/5} D₇

A - TP (4Estrb)+Coda

257

F dur D₂ → IV₆ D_{4/3} → IV₆ D₂ T₆ D_{4/3} T D_{6/5} T



A - TP (4Estrb)+Coda

263

F dur D T D T VI IV D

A - TP (4Estrb)+Coda

271

F dur T VI IV D T II (IV⁶) D T D

A - TP (4Estrb)+Coda

279

F dur T D T D T D T T T T T



AUTOR: **DVARIONAS Balis** (1904-1972, Lituania, URSS)

OBRA:

TITULO: **TEMA CON VARIACIONES PARA FAGOT Y PIANO**

FORMA: Variaciones (síntesis de 3 tipos)

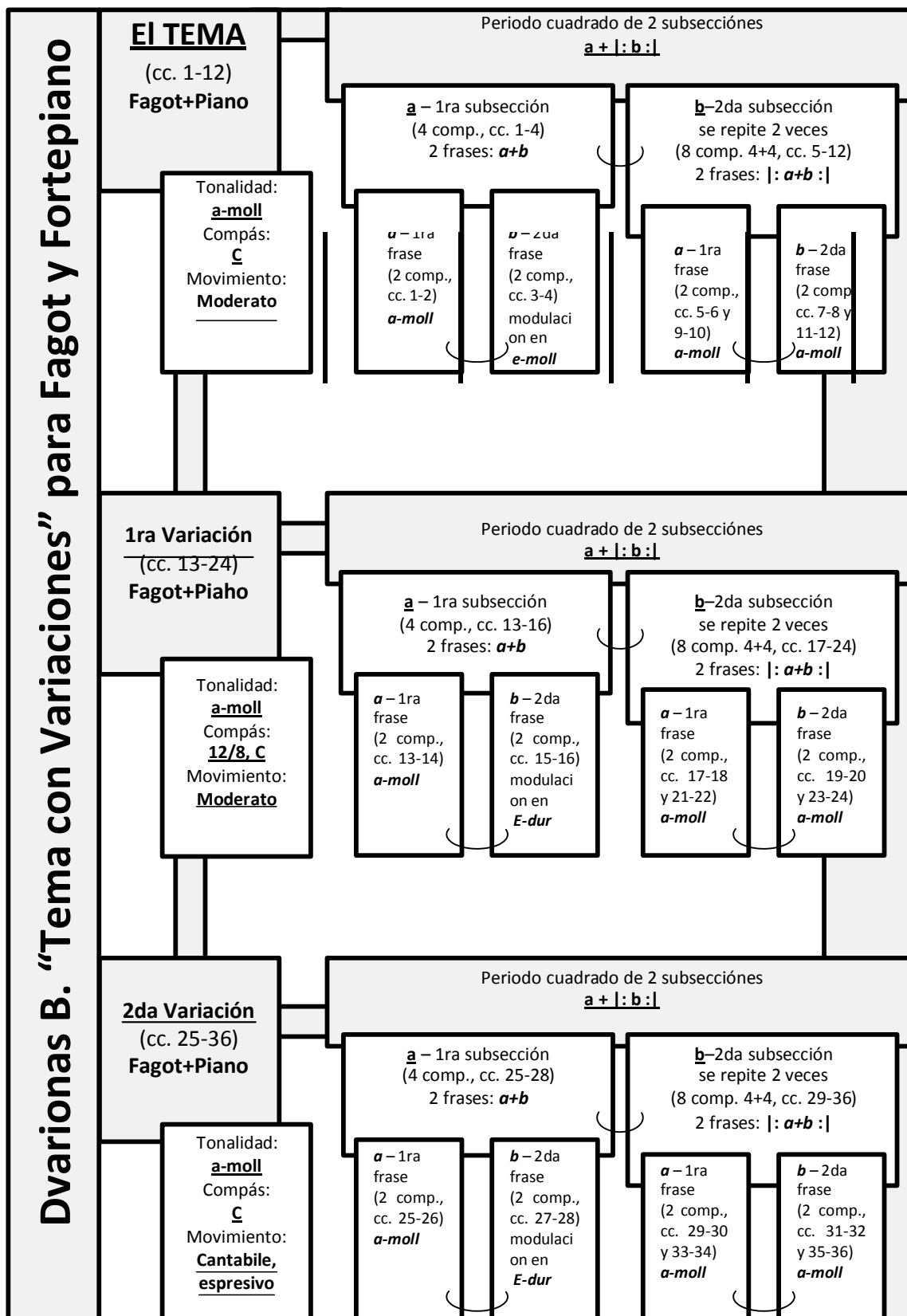
INSTRUMENTOS: Fagot, piano

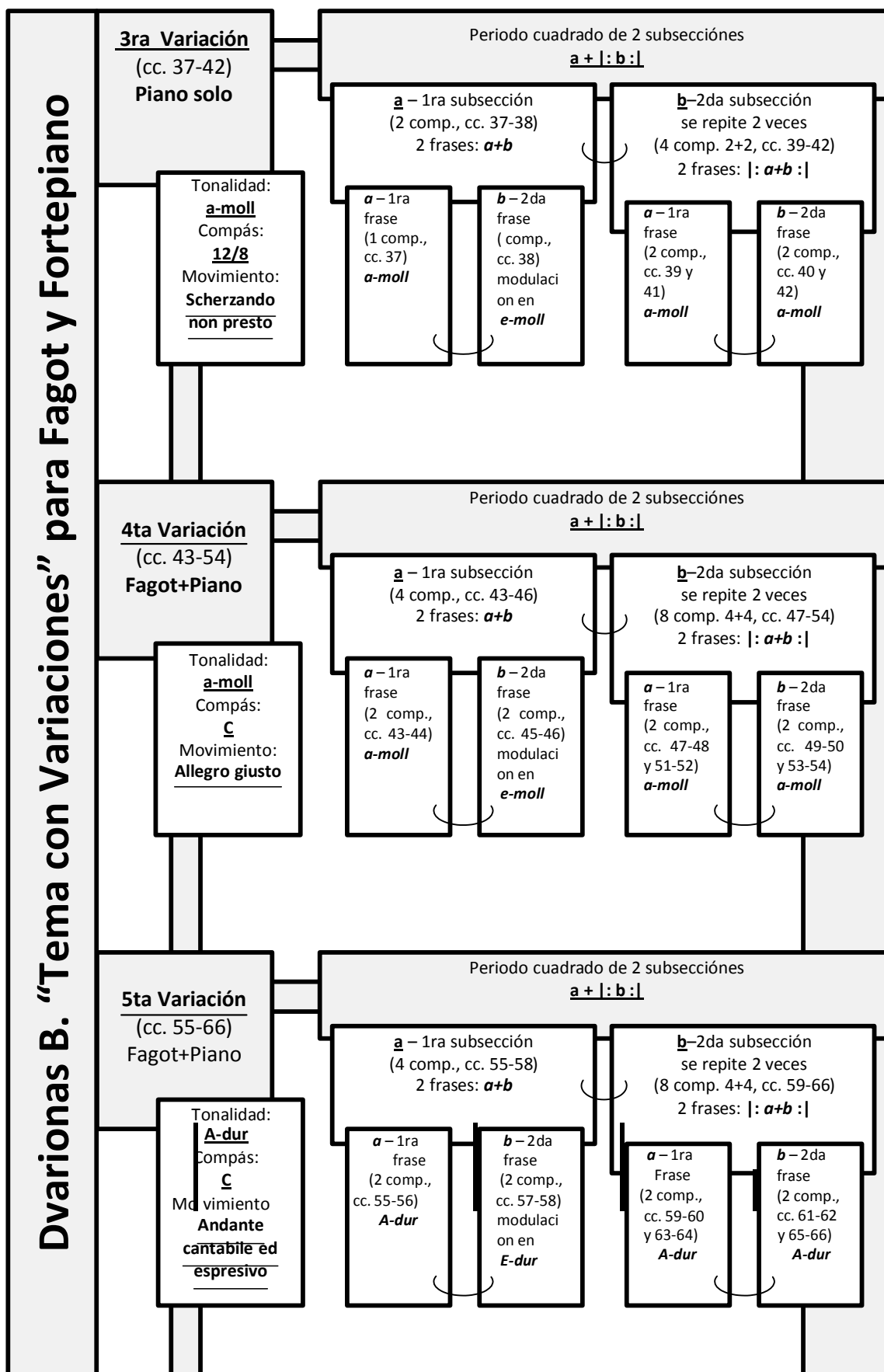
GÉNERO: Música pura

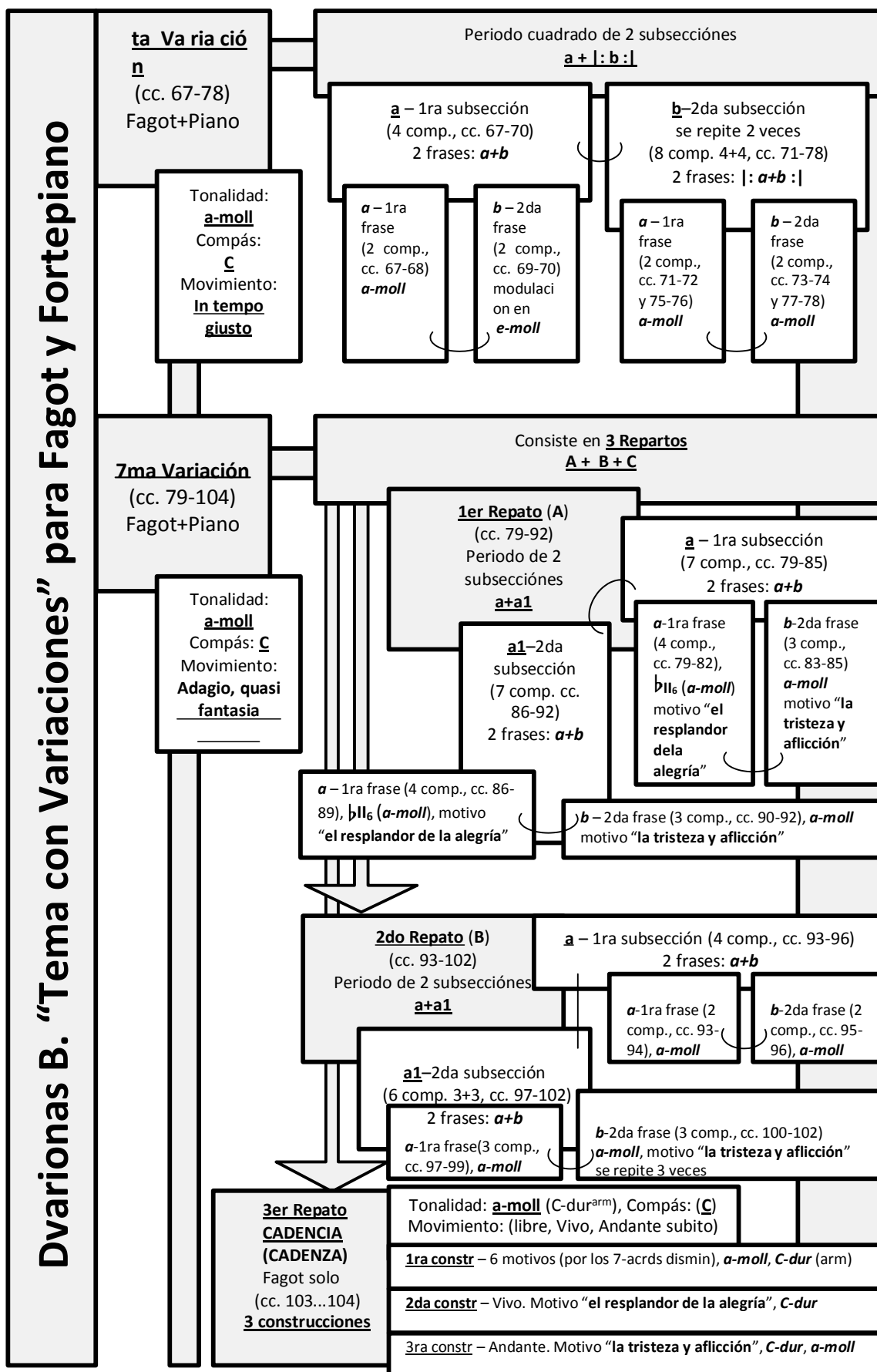
ESTILO: Música post romanticismo (siglo XX).

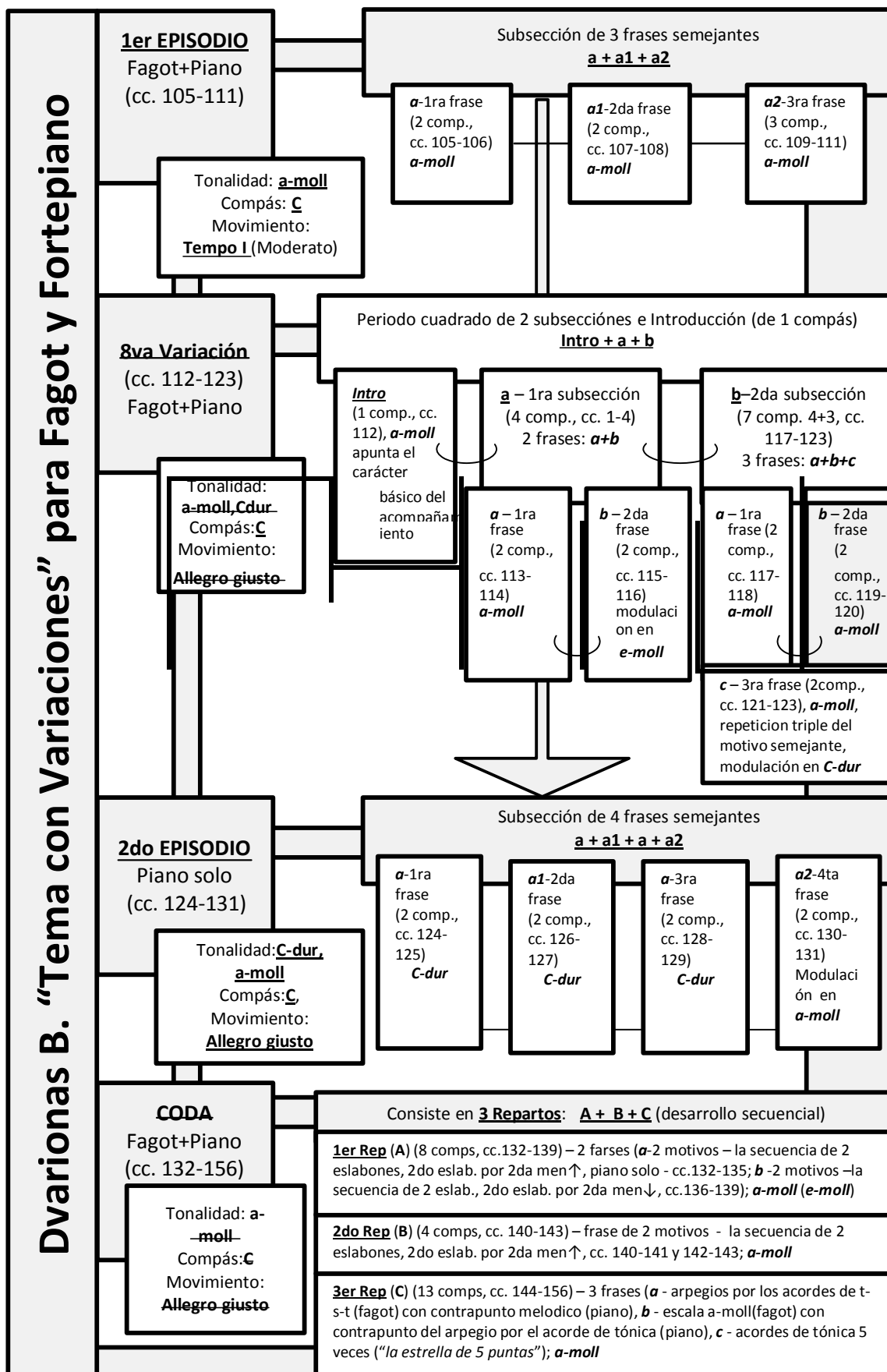


TABLA GENERAL DE LA ESTRUCTURA DEL “Tema con Variaciones”









Tema con Variaciones

T

El **TEMA** (cc. 1-12) - **período** cuadrado de 2 subsecciones: **a + | : b : |**
a - 4 compases (2 frases - **a+b**)
b - 8 compases: 4(b)+4(b1) (2 frases - **a+b**)

B. Dvarionas

Moderato

1ra SUBSECCIÓN

Tema

1ra frase **2da frase** 8va

Bassoon *mf* 6ta men

Piano *p* *patron ritmico*

tonalidad principal **la menor (a-moll)** **t** t d $\#VI_7$ $DD^{b5}_{4/3}$ D t d $t_7 \equiv s$ D **t**

a-moll modulación en e-moll

2da SUBSECCIÓN

1ra frase **2da frase**

5 8va

patron ritmico *patron ritmico* *patron ritmico*

$II_6^5(IV^6)$ II_2 D $II_6^5(IV^6)$ II_2 D t $VI_7 \rightarrow D$ **t**

a-moll

repetición de 2da SUBSECCIÓN

1ra frase **2da frase**

9 8va

patron ritmico *patron ritmico*

$II_6^5(IV^6)$ D $II_6^5(IV^6)$ D t t_6 $VI_7 \rightarrow IV_4$ t_6 D_7^9 **t**

a-moll cadencia perfecta

**1**

1ra VARIACIÓN (cc. 13-24) - **período** cuadrado
de 2 subsecciones: **a + | : b : |**
a - 4 compases (2 frases - **a+b**)
b - 8 compases: 4(b)+4(b1) (2 frases - **a+b**)

Moderato**1ra SUBSECCIÓN**

Var. 1

a (*) - sonidos de apoyo del Tema

b

più p

pp

tonalidad
la menor
(a-moll)

patron ritmico

8va

a-moll

d₆

t₇=s

D₇

T

modulación en E-dur

2da SUBSECCIÓN

b

a

8va

etc.

patron ritmico

II (IV⁶)

D

II (IV⁶)

D

t₆

VII

t₆

IV

VII → D₇

t

a-moll

repetición de 2da SUBSECCIÓN

b1

a

8va

acorde "napolitano"

patron ritmico

IV

II₂

D

IV

II₂

D

a-moll

t₆

VII

t₆

bII₆

t₆

D₇

t

2

2da VARIACIÓN (cc. 25-36) - **periodo** cuadrado
de 2 subsecciones: **a + | : b : |**
a - 4 compases (2 frases - **a+b**)
b - 8 compases: 4(b)+4(b1) (2 frases - **a+b**)

Cantabile, espressivo

1ra SUBSECCIÓN

Var. 2

a (*) - sonidos de apoyo del Tema

b

sincopa

acordes sincopados

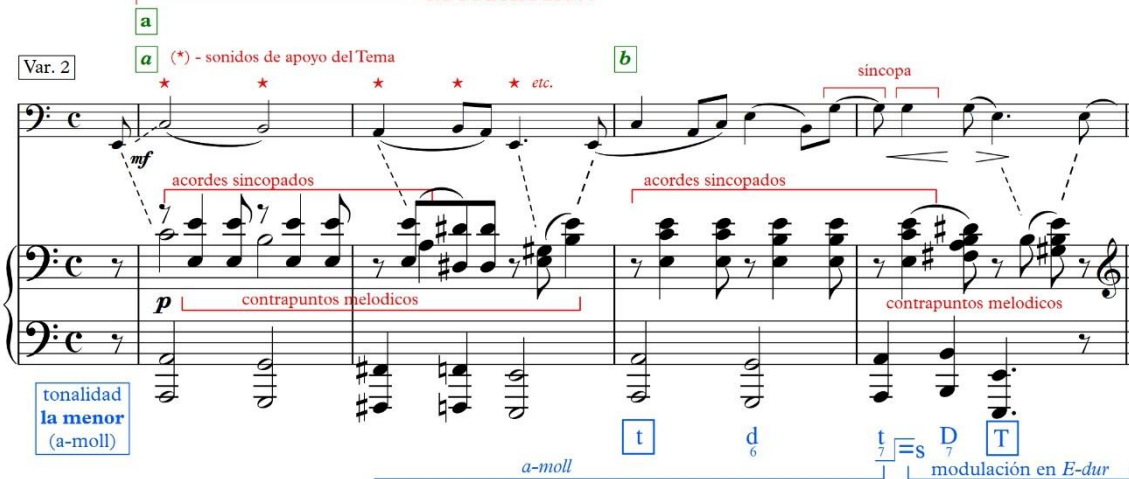
contrapuntos melódicos

tonalidad la menor (a-moll)

a-moll

modulación en E-dur

t d t = s D T



2da SUBSECCIÓN

b

a

sincopa

contrapuntos melódicos

acordes sincopados

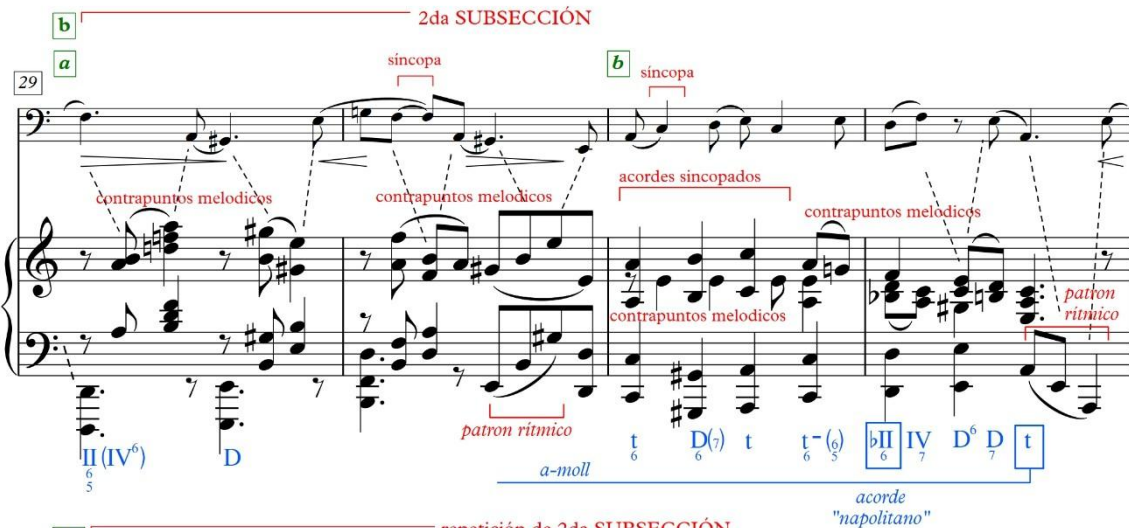
contrapuntos melódicos

patron ritmico

a-moll

acorde "napolitano"

t t D(7) t t - (6) bII IV D D t



repetición de 2da SUBSECCIÓN

b1

a

b

contrapuntos melódicos

contrapuntos melódicos

acorde "napolitano"

a-moll

patron ritmico

bII D bII D t (D) t (D) t t IV t D t





4

B. Dvarionas * Tema con Variaciones

3

3ra VARIACIÓN (cc. 37-42) - **periodo** cuadrado
de 2 subsecciones: **a + | : b :**
a - 2 compases (2 frases - **a+b**)
b - 4 compases: 4(b)+4(b1) (2 frases - **a+b**)

Piano sólo

1ra SUBSECCIÓN

Var. 3

(*) - sonidos de apoyo del Tema

tonalidad **la menor** (a-moll)

I-----VII^{nat}-----VI^{nat}-----V
"Cadencia Andaluza", o "frigo flamenco", o "giro frigio"

t d₆ VI IV₆⁶ D

a-moll modulación en e-moll

t d₆ t₇⁶=s D₇⁶ t

2da SUBSECCIÓN

II (IV₆⁶) D a-moll t₆ IV t₆₄ D t

repetición de 2da SUBSECCIÓN

II (IV₆⁶) D a-moll IV t₆₄ D t

Da Capo

4

4ta VARIACIÓN (cc. 43-54) - **periodo** cuadrado
de 2 subsecciones: **a + | : b :**
a - 4 compases (2 frases - **a+b**)
b - 8 compases: 4(b)+4(b1) (2 frases - **a+b**)

Allegro giusto

1ra SUBSECCIÓN

Var. 4

(*) - sonidos de apoyo del Tema

tonalidad **la menor** (a-moll)

t D₄₃ t₆ D IV₆ IV₆⁶ D a-moll t D₄₃ t₆ t₇⁶=s t₆₄ D₇⁶ t modulación en e-moll

f interv. 8va ritmo constante, en el movimiento único interv. 8va

acorde de paso acorde de paso patron rítmico

8^{va}



2da SUBSECCIÓN

47 **a** (8) **b**

interv. 6ta interv. 6ta "1ra Parada" sincopa 8va

patron ritmico *mf* t IV⁹ bII₆ t₆ 4 D₇ t

II (IV)⁶ II D a-moll

patron ritmico

repetición de 2da SUBSECCIÓN

51 **a** (8) **b**

escala la-menor descendente interv. 8va interv. 8va interv. 8va "2da Parada" sincopa

patron ritmico *mf* *p* patron ritmico

t IV⁹ bII₆ t₆ 4 D₇ t a-moll

5 5ta VARIACIÓN (cc. 55-66) - periodo cuadrado de 2 subsecciones: **a + | : b :**
a - 4 compases (2 frases - **a + b**)
b - 8 compases: 4(b)+4(b1) (2 frases - **a + b**)

Var. 5 Andante cantabile ed espressivo 1ra SUBSECCIÓN

a **a** 1 2 3 4 **b** sincopa 8va

quasi *f* secuencia descendente de 4 eslabones canon

modulación en E-dur contrapuntos melódicos

tonalidad la mayor (A-dur) T D₆ VI D D D₇ T D₆ 4 = T D D D₇ T II D A-dur II D₇

2da SUBSECCIÓN

61 **b** (8) **a** **b**

repetición de 2da SUBSECCIÓN

escala A-dur

contrapuntos melódicos canon

contrapuntos melódicos

T D₆ 4 T D₆ II T D₆ 4 T D₇ T VII → D₇ T IV II

A-dur



8

2do Reparto B

B. Dvarionas * Tema con Variaciones

1ra SUBSECCIÓN

a secuencia de 3 eslabones descendentes

b arpeggio ascendente por los sonidos del acorde D₇

93 (8)

1 2 3

mf

VI₇ D₇ VII₇-(IV) IV₇^{#3} II₇ D₇

a-moll Pedal "la"

①★

2da SUBSECCIÓN

a1 secuencia de 4 eslabones descendentes

b motivo "la tristeza y la aflicción"

1 2 3

97

imitaciones

mf

a-moll I₇-VI₇ #VII₇-V₇ #VII₇³-III₇^{b3} #VI₇-IV₇^{#3} #VI₇-IV₇ IV₇-II₇ IV₇-#VII₇ II₇ IV₇-#VII₇ II₇ IV₇-#VII₇

t Pedal "la" t

3er Reparto C CADENCIA (cc. 103...104)3 construcciones: **a+b+c**

Fagot sólo

a a-moll C-dur (arm.)

103 Cadenza 6 motivos por los sonidos del 7-acorde disminuido

mf

1 2 3 4 5 6

VII₇(dismin) D₇ VII_{5/3}(dismin) VII₇(dismin) VII₇(dismin) VII₇(dismin)

Vivo

b motivo "el resplandor de la alegría"

Andante subito

c motivo "la tristeza y la aflicción", 5 veces

escala do mayor (nat.) descendente

escala la menor (melod.) ascendente

mp

E1**1er EPISODIO**
(cc. 105-111)
subsección de 3 frases:
a+a1+a2

105 Tempo I

a

1ra frase 2da frase 3ra frase

"coral"

mp

tonalidad la menor (a-moll)

IV₇⁹ giro plagal

IV₇⁶ cadencia plagal

8

8va VARIACIÓN (cc. 112-123) - **Introducción + periodo**
de 2 subsecciones: **Intro** (1 compás) + **a + b**
a - 4 compases: 2 frases - **a+b**
b - 7 compases: 3 frases - **a+b**(secuencia)+c(3 motivos semejantes - **a+a1+a2**)

Allegro giusto

1ra SUBSECCIÓN

Var. 8

112

INTRODUCCIÓN

a (*) - sonidos de apoyo del Tema

a * * * * *

b * * * * *

f

mf

patron ritmico

tonalidad
la menor
(a-moll)

t

t

a-moll

d₆

2da SUBSECCIÓN

b

a

secuencia de 2 eslabones ascendentes

1

2

116

8va

patron ritmico

arpeggio (descend., ascend.) por de los sonidos del acorde \flat II

t

$D_7^{(6)}$

t

\flat II

acorde "napolitano"

\flat II^{#3#5} (DD)

modulación en e-moll

a-moll

2da SUBSECCIÓN

3 motivos semejantes

c

a1 1

a1 2

a2 3

120

p

D

D

T

modulación en C-dur

\flat II^{#3#5}

\flat II^{#3#5}

T₆

C-dur

D₂

T₆

D₂

T₆

**E2**

2do EPISODIO (cc. 124-131)
subsección de 4 frases:
a+a1+a+a2
(compare cc.105-111)

Piano
sólo

124 **a** 1ra frase **a1** 2da frase

mf "colchón", ostinato

tonalidad do mayor (C-dur)

T-T⁶ D⁴₇-D⁹₇ T-T₇ D⁹₇-D₇ T-T⁶ D⁴₇-D⁹₇ T-T₇ D⁹₇

T T T T T T T

giro auténtico Pedal "do"

128 **a** 3ra frase **a2** 4ta frase 8va----

mf

T-T⁶ IV⁶₇ II⁹⁻⁷₇=VII⁹⁻⁷₇ D⁶ [D]→(VI)

T T C-dur modulación en a-moll

Pedal "do"

cadencia rota

Cda

CODA (cc. 132-156) - **3 REPARTOS (A+B+C)**
1er Rep.: a, de 2 frases (secuencias): **a + b** (4+4, cc.132-139)
2do Rep.: b, secuencia de 2 eslabones: **a + a1** (2+2, cc. 140-143)
3er Rep.: c, de 3 frases: **a + b + c** (cc.144-156)

1er Reparto A

1ra frase **a** 1 2 secuencia de 2 eslabones ascendentes 8va----

p *mf*

8va

tonalidad la menor (a-moll)

VI₂ #VI₂^{#3#5} (DDD₂ o DD₂ → e-moll)



b 2da frase

escala la menor (melod.) ascendente

arpeggio descendente por los sonidos del t-acorde

Pedal "mi"

$DD_7^{b3} D_7$ (VI $^{#6}$)

c 3ra frase

arpeggios ascendentes por los sonidos del t-acorde

"la estrella de cinco puntas"

a-moll



AUTOR: **LUPPOV, Anatoly Borisovich** (02-06- 1929, Rusia)

OBRA:

TITULO: **CONCIERTO PARA FAGOT Y ORQUESTA** (1967)

FORMA: Concierto (La forma sintética)

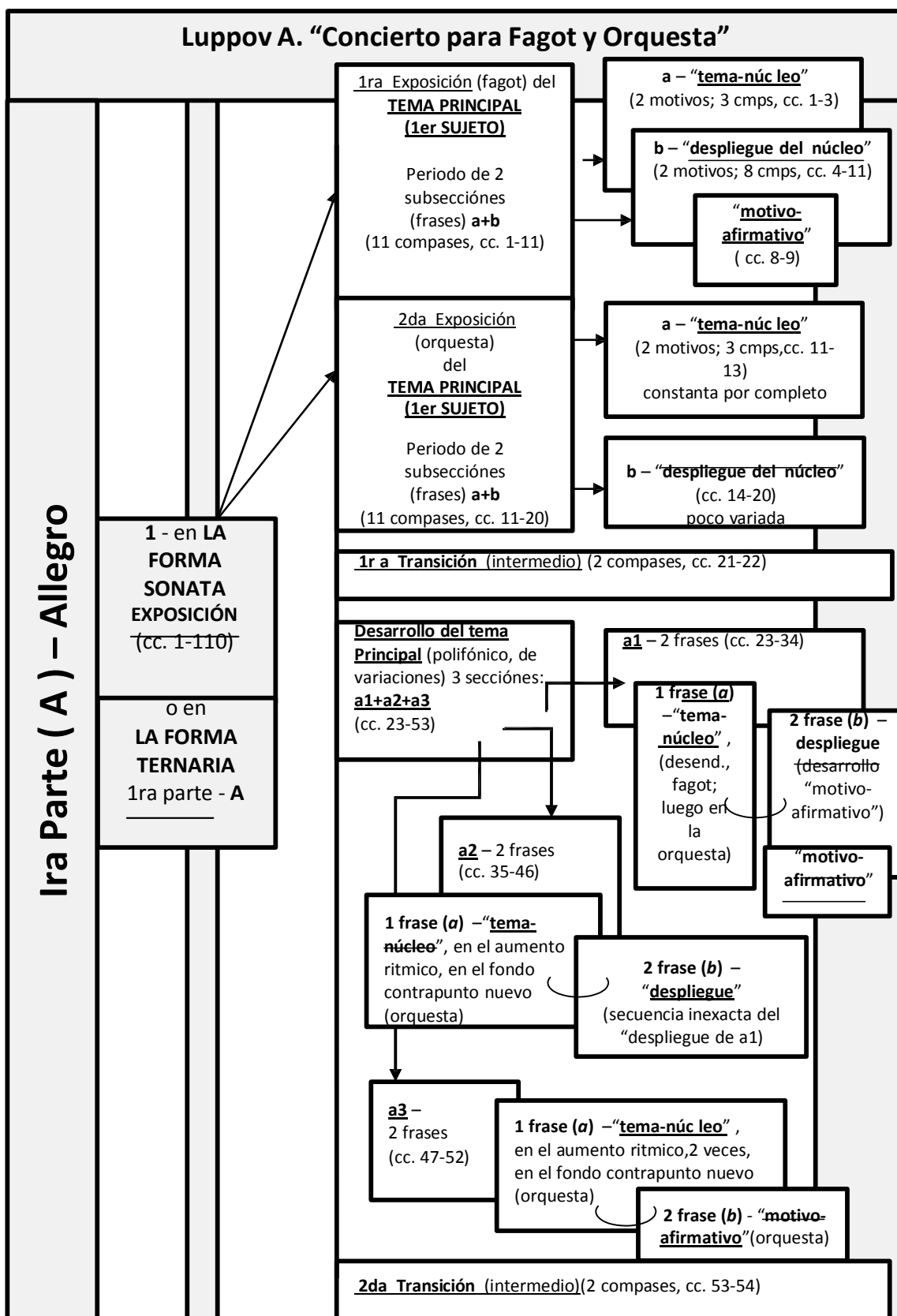
INSTRUMENTOS: Fagot, orquesta (adaptación para fagot y piano)

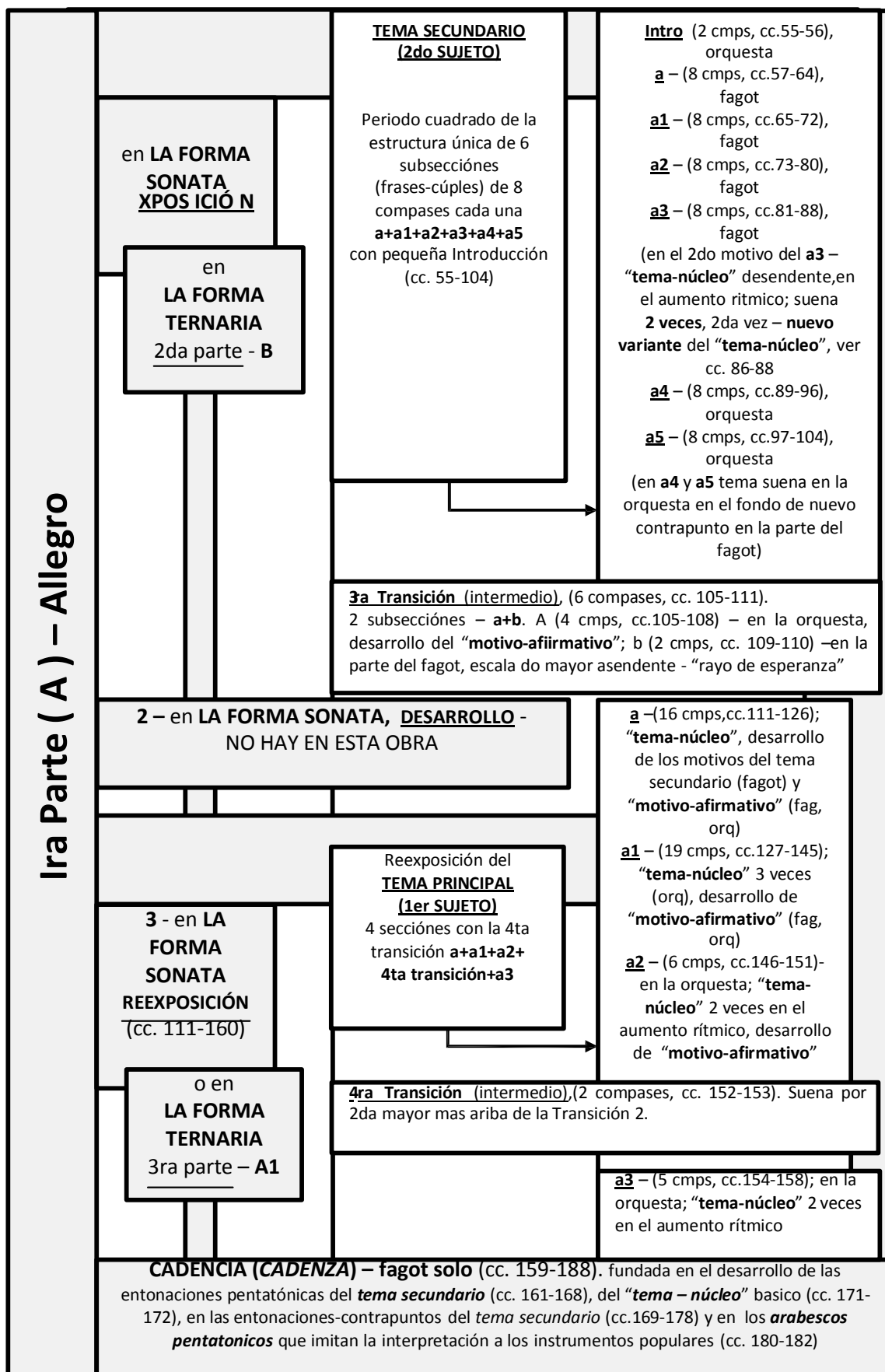
GÉNERO: Música pura

ESTILO: (siglo XX) Nacionalismo tártaro



TABLA GENERAL DE LA ESTRUCTURA DEL CONCIERTO







Luppov A. “Concierto para Fagot y Orquesta”			
II da Parte (B) – Andante	LA FORMA TERNARIA (simple) (cc. 189-218)		<p>La forma ternaria simple – a+a1+a2, con la parte media (a2) no contrasta. Con la Introducción pequeña de 2 compases en la orquesta y con Coda de 4 compases en la parte del fagot solo.</p> <p>Introducción + Exposición (a) + Parte media no contrasta (a1) + Reexposición (a2) +</p>
			<p>Intro (2 cmps, cc. 189-190), orquesta. Se apunta aquí la fórmula rítmica ostinato del acompañamiento</p> <p>a (Exposición) – (8 cmps, 191-198) – el período cuadrado, de 2 subsecciones (frases) semejantes de 4 cmps cada uno. El tema suena en la parte del fagot</p> <p>a1 (Parte media) - (8 cmps, cc. 199-206), no contrasta. El período cuadrado, de 2 subsecciones semejantes de 4 cmps cada uno. El desarrollo melódico y rítmico del tema.(fagot)</p>
<p>a2 (Reexposición) – (8 cmps, cc.207-214), el período cuadrado, de 2 subsecciones semejantes de 4 cmps cada uno. El clímax de la 2da parte. (orquesta)</p> <p>Coda (4 cmps, cc. 215-218) – motivos breves ascendentes de los tresillos; devuelven al carácter básico del tema; tránsito al final de todo el Concierto – a la III parte. (fagot solo)</p>			
Luppov A. “Concierto para Fagot y Orquesta”			
III ra Parte (A1) – Allegro Vivo	LA FORMA TERNARIA (reexposición reducida de la 1ra Parte) (cc. 219-288)		<p>La forma ternaria – a+a1+a2, con Coda de 10 compases.</p> <p>En la base de la 3ra parte – el "tema-núcleo" y su "despliegue" de la 1ra Parte del Concierto, con el desarrollo de variaciones polifónico</p>
			<p>a (1ra Parte) – (28 cmps,cc.219-246); "tema-núcleo" la repetición triple (orquesta). El "Despliegue" es construido en el desarrollo del "motivo-afirmativo"(fagot). La repetición doble de los períodos semejantes.</p> <p>a1 (2da Parte) – (19 cmps, cc. 247-266) en 3 periodos desiguales, el desarrollo polifónico; "tema-núcleo" (orquesta), desarrollo de "motivo-afirmativo" (fagot, orquesta), nuevos contrapuntos (orquesta)</p> <p>a2 (3ra Parte) – (12 cmps, cc. 267-278), período de 3 subsecciones (frases) de 4 compases cada uno. "Tema-núcleo" es realizado 5 veces (orquesta y fagot), 1ra vez – nuevo variante, sin tritónos (en la 1ra subsección). El desarrollo de "motivo-afirmativo" (en la 2da subsección). "Tema-núcleo" acortada, descendente (fagot) y ascendente (orquesta) en la 3ra subsección.</p> <p>Coda - (10 cmps, cc. 279-288).</p>
Luppov A. “Concierto para Fagot y Orquesta”			



Adaptación para Fagot y Piano de Autor

CONCIERTO para Fagot y Orquesta

A. Luppov

1ra Parte (A)

1 - EXPOSICIÓN en la forma Sonata
o 1ra Parte (A) en la forma Ternaria

*) 1ra Exposición (fagot)
del Tema Principal (o 1er Sujeto)

Allegro $\text{♩} = 104$

TEMA PRINCIPAL (a+b)

Bassoon

Piano

tonalidad principal
a moll (frigio)

4ta aum + 4ta jus

f

mf

"tema-núcleo" (1)

"motivo-afirmativo"

p

t² (bII)₇

t⁴₇

d⁴_{4 3}

VI⁴₇

(d II III)

DD⁶_{7/♭(s)} (→ a moll)

D⁶_{♭(s)} (→ C dur)

8

1 2 3

"motivo-afirmativo" (3 veces)

VI-VII- t (I)

*) 2da Exposición (orquesta)
del Tema Principal (o 1er Sujeto)

1 a

mf

"tema-núcleo" (2)

t

escala a moll (frigio)

14

hemolia 3/4

poco cresc.

"despliegue del núcleo"

sf

"motivo-afirmativo" (3 veces)

hemolia 3/4

*) **Desarrollo**
del Tema Principal (3 secciones - a1+a2+a3)

a1

a

***) 1ra Transición (orquesta)**

mf **crēsc.** **pedal do (dominante)** **f** **"tema-núcleo" desendente (3)** **"tema-núcleo" (4)**

b **"despliegue" desarrollo "motivo-afirmativo"** **f** **p** **d moll/dur, (g moll)** **8^{vb}**

a2

a **3** **contrapunto nuevo** **"tema-núcleo" en el aumento rítmico (5)** **a moll**

b **secuencia inexacta del "despliegue" de a1; desarrollo "motivo-afirmativo"** **p** **(d moll/dur)** **8^{vb}** **(e moll/dur)** **8^{vb}**

t₂(3) **d⁴₇** **bV⁴_{6 4}** **VI₆₂⁴** **t₆²** **tonalidad f moll/dur** **Ped.** **VII_{4 3}** *****



42

47

a3

(C dur/
a moll)

(a moll)

$\Pi(3)_{5}^{4}$

IV_{6}^{2}

$d\sharp(3)_{5}^{6}$

4

a

b "motivo-afirmativo"

contrapunto nuevo

ff

Red.

1

2

"tema-núcleo"
en el aumento rítmico (2 veces - 6,7)

(modulación en f moll/dur)

1 - EXPOSICIÓN en la forma Sonata
o 2da Parte (B) en la forma Ternaria

*) Tema Secundario
(o 2do Sujeto) - periodo cuadrado
de 6 subsecciones con Introducción:
Intro+a+a1+a2+a3+a4+a5

*) 2da Transición (orquesta)

53

a

mp cantabile

*) Introducción (orquesta)

dim.

p

tonalidad
f moll/dur

bII_{6}^{4}

T_{7}^{4}

$D_{t}^{4}(3)$ (o t_{2}^{4})

tonalidad
f moll

t_{2}^{4}

TEMA SECUNDARIO

58

t_{2}^{4}

t_{6}^{4}





82 nuevo variante -
1 5ta dismin + 4ta dismin
2

"tema-núcleo"
en el aumento rítmico (2 veces - 8,9)

89 a4 contrapunto nuevo

6 mp

TEMA SECUNDARIO (orquesta)

mf cantabile *legato sempre*

Red. *Red. *Red.

e moll

95 a5 contrapunto nuevo

escala e moll (nat) escala G dur

TEMA SECUNDARIO (orquesta)

Red. *Red.

G dur

101 *) 3ra Transición (orquesta) - a+b

desarrollo "motivo-afirmativo" (orquesta)

a 8va

f

tonalidad principal
a moll

Red. *



2 - **DESARROLLO** en
la forma Sonata -
no hay en este
Concierto

3 - **REEXPOSICIÓN** en
la forma Sonata
o 3ra Parte (A1) en
la forma Ternaria

*)Reexposición del **Tema Principal** (o 1er Sujeto)
4 secciones con la 4ta transición -
a+a1+a2+4 transición+a3

a 1ra Reexposición del **Tema Principal** (fagot)

escala C dur ascendente ("rayo de esperanza")

107

mp

f

"tema-núcleo" (10)

(8)

7

8va

Ped.

* Ped. *

tonalidad principal a moll (frigio)

t²⁻⁴(d⁴)

t

hemolia 3/4

(eb moll)

desarrollo de los motivos del tema Secundaria

112

desarrollo "motivo-afirmativo" (orquesta)

8va

hemolia 3/4

(f moll)

hemolia 3/4

(g moll)

desarrollo "motivo-afirmativo" (fagot)

117

desarrollo "motivo-afirmativo" (orquesta)

8va

hemolia 3/4

(ab moll)

(a moll)

(bb moll/dur)

122

desarrollo "motivo-afirmativo" (orquesta)

(c moll/dur) (D \flat dur) (C \flat dur) (B \flat moll/dur)

a1 2da Reexposición del Tema Principal (orquesta)

127

"tema-núcleo" (11)

p

(E \flat moll) (f moll)

(compare cc. 37-46, a2 de la Exposición)

132

desarrollo "motivo-afirmativo" (fagot)

"tema-núcleo" (12)

desarrollo "motivo-afirmativo" (orquesta)

f sub.

"tema-núcleo" (13)

Red. *Red. *Red. *Red. *

138

p

8 \flat



144 a2 (compare cc. 47-54, a3 de la Exposición)

9 contrapunto nuevo

cresc. *ff* *Red.* *1* *2* *Red.* *2*

"tema-núcleo" en el aumento rítmico (2 veces - 14,15)

150 a3

"motivo-afirmativo" *) 4ta Transición (orquesta), compare con 2da Transición

Red. ** Red.* ** Red.* ** Red.* ** Red.*

nuevo variante - 5ta jus + 4ta jus

"tema-núcleo" en el aumento rítmico (2 veces - 16,17)

CADENCIA (CADENZA) - fagot solo - desarrollo de las entonaciones de los temas Principal y Secundario (4 secciones - a+b+c+d)

156 a Cadenza ad lib. *f* *dim.*

nuevo variante - 4ta jus + 4ta jus

Red. *2* ** Red.* ** Red.*

161 desarrollo de los motivos-pentatónicos del tema Secundario

Allegro scherzando

167 **b** "tema-núcleo" (18) "tema-núcleo" (19)

desarrollo de los motivos del tema Principal

desarrollo de los motivos-contrapuntos del tema Secundario

173 "tema-núcleo" (20) escala D \flat dur escala C dur *cresc.*

desarrollo de los motivos-contrapuntos del tema Secundario

178 *rit.* **c** a moll (frigio)

arabescos-pentatónicos (imitan la interpretación a los instrumentos populares)

182 a moll (frigio) **d** *dim.*

las entonaciones-pentatónicas (el tránsito a la 2da Parte)

2da Parte (B)

La forma Ternaria (simple) con la Introducción y Coda -
Intro + Exposición (a) + Parte media no contrasta (a1) + Reexposición (a2) + Coda

187 *rit.* **a** *) 1ra Parte - Exposición del Tema (fagot), periodo cuadrado (2 subsecciones semejantes de 4 cmpps cada una)

pp *mp* 3 3 3

1ra subsección

*) Introducción (orquesta)

10 fórmula rítmica ostinato del acompañamiento

pp una corda

tonalidad g-moll t^6



*) **2da Parte - Parte media** no contrasta (fagot), periodo cuadrado (2 subsecciones semejantes de 4 cmps cada una)

a1

*) **3ra Parte - Reexposición** del Tema (orquesta), periodo cuadrado (2 subsecciones semejantes de 4 cmps cada una). El climax de la 2da Parte.

a2

*) **Coda** (fagot solo), (tránsito a la 3ra Parte)

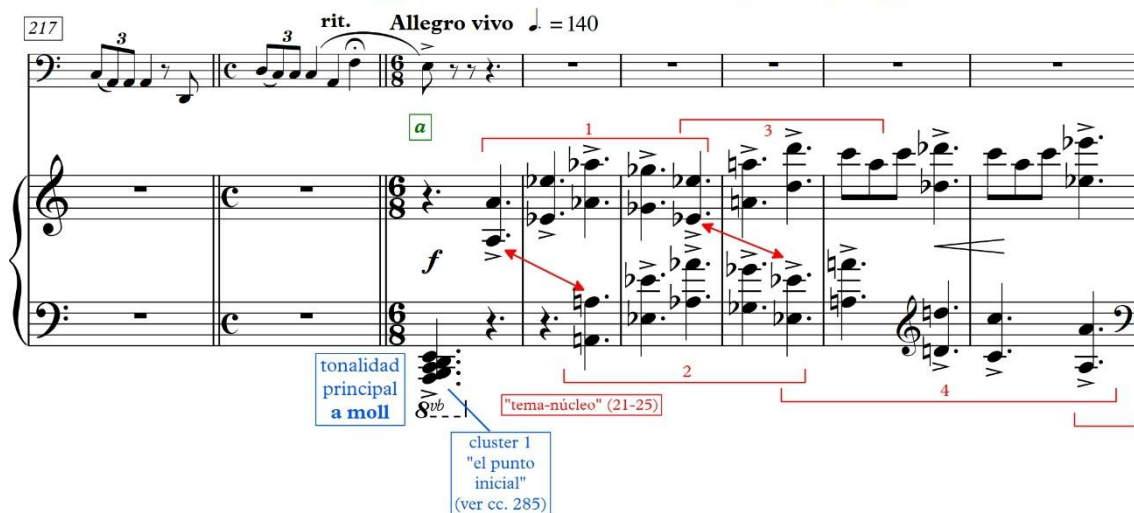
3ra Parte (A1)

Reexposición reducida de la 1ra Parte del Concierto.

La forma Ternaria con Coda - a (1ra Parte) + a1 (2da Parte) + a2 (3ra Parte) + Coda

a *) 1ra Parte (la forma binaria simple - a + [b+b1])

217 *rit.* Allegro vivo $\text{♩} = 140$



tonalidad principal a moll

cluster 1 "el punto inicial" (ver cc. 285)

"tema-núcleo" (21-25)

225



"despliegue del núcleo"

desarrollo "motivo-afirmativo" (fagot)

8vb

230



d^{8vb} (a moll)



235 b1 "despliegue del núcleo"

desarrollo "motivo-afirmativo" (orquesta)

12 *f* *p*

Red. * *Red.* * *D₇⁶ (a moll)*

240 desarrollo "motivo-afirmativo" (fagot) *cresc.*

a1 *) 2da Parte (la forma binaria simple - a + [b+b1])

245 a desarrollo "motivo-afirmativo" (orquesta)

13 *f* *Red.* *

(e moll) "tema-núcleo" en el aumento rítmico (26)

251 b desarrollo "motivo-afirmativo" (fagot)

desarrollo "motivo-afirmativo" - nuevo contrapunto (orquesta)

(8)

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* * *Red.* *

257

b1

desarrollo "motivo-afirmativo" - nuevo variante (orquesta)

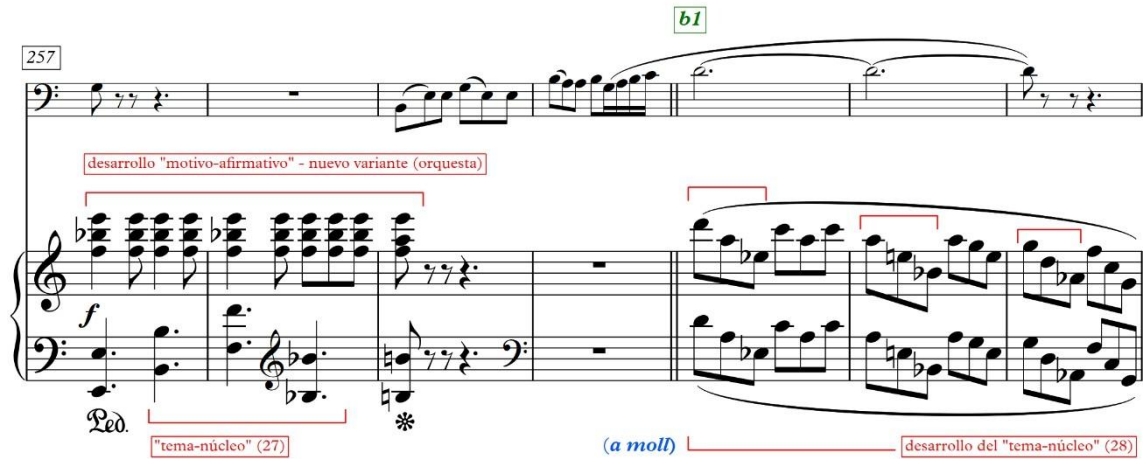
f

Red.

"tema-núcleo" (27)

(a moll)

desarrollo del "tema-núcleo" (28)



a2

*) 3ra Parte - síntesis de los temas y sus motivos del Concierto.
El clímax de toda la obra. La forma ternaria simple - a+b+a1.

264

a

desarrollo de los motivos del Tema Secundaria (fagot)

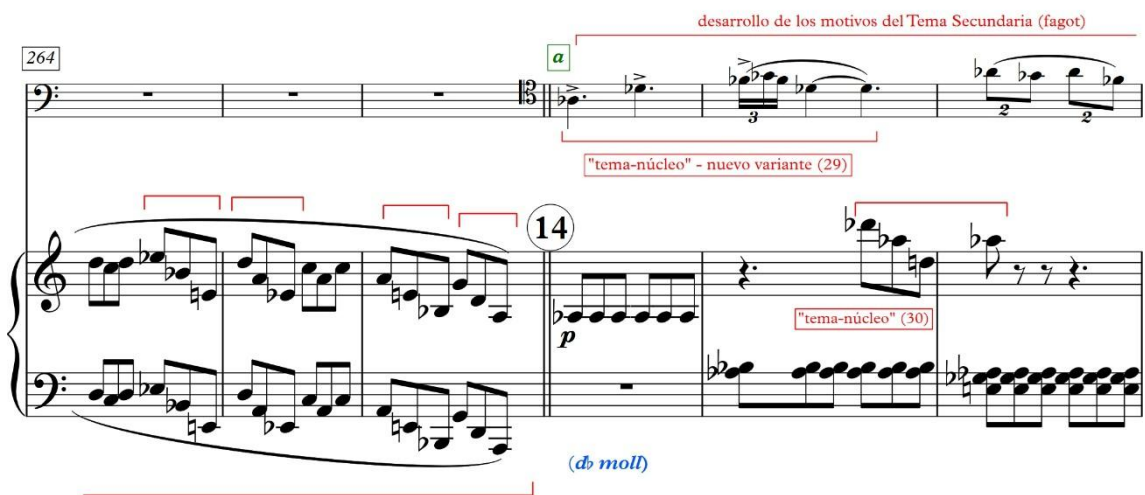
"tema-núcleo" - nuevo variante (29)

14

"tema-núcleo" (30)

p

(db moll)



270

b

desarrollo "motivo-afirmativo" (fagot)

a1

desarrollo "motivo-afirmativo" (orquesta)

"tema-núcleo" (31)

f

(db moll)

#VII 7

II 7

(= d⁴⁵)

d⁽⁴⁾ 7

(a moll)

45), and d⁽⁴⁾ 7. The key signature changes to A minor (a moll) at measure 312." data-bbox="138 694 858 897"/>



★) **Coda** (3 secciones - a+b+c)

Novikov Igor Viacheslavovich



2.5. RECITAL

Al estudiar el mundo de la música y en particular el fagot, se visualiza que se ha variado su técnica y su forma de interpretación. A lo largo de la historia esto se ha ido perfeccionando y cada autor de los mencionados en el tema han aportado con sus mejores ideas sonoras e interpretativas, como utilización de registros y matices extremos.

En este repertorio se puede ver como el fagot se desarrolla a través de los siglos en los aspectos sonoro, acústico, armónico y técnico. Como ejemplo, se puede contemplar lo anteriormente citado, lo que cambia la sonoridad, la acústica y demás parámetros artístico-musicales. Esto se puede comprobar en las grabaciones antiguas de audio y video.

Otro aspecto a tratarse es la técnica de doble staccato en fagot, que si bien no existía oficialmente en las épocas barroca y clásica como técnica usual, sin embargo parece que algunos genios o virtuosos lo practicaban.

Las obras escogidas para este recital demostrarán, aparte del desarrollo del instrumento llamado fagot, el avance creativo de los compositores que han escrito obras para fagot, apoyándose en el desarrollo de este instrumento tanto en su construcción como en la técnica de interpretación.

Es importante mencionar que una obra musical no puede estudiarse o analizarse bajo una sola óptica. La música requiere algo más que una simple lectura interpretada o escuchada. Es consecuencia de una búsqueda intensa de la comprensión de los distintos géneros interpretativos dentro del contexto histórico musical en que fue producido el impacto que crearon en su momento al hacerle lucir la importancia del análisis formal para conocer su estructura y las formas de interpretación de los diferentes instrumentos musicales. En este sentido, las distintas escuelas marcan nuevas técnicas que se van adaptando a las necesidades del fagotista en el mundo actual.



CADENCIAS EN LAS OBRAS DEL RECITAL

Las cadencias en el recital son diferentes, en el concierto de Mozart hay dos cadencias, una en la primera parte y otra en la segunda parte. En la época de Mozart por lo general las cadencias eran improvisadas por los intérpretes en el concierto en vivo. El autor de este trabajo también pretende interpretar las cadencias como en la época de Mozart, improvisando sobre los temas principales del concierto al ejecutar el recital.

En la primera parte se improvisará sobre el tema principal T-D-T.



En la segunda parte, se improvisará sobre el tema del movimiento T-D-T.



La improvisación sobre los temas principales del concierto de Mozart se hace de la manera de variaciones. Las variaciones armónicas y rítmicas. El tema principal de la primera parte del concierto y el tema principal de la segunda parte del concierto, en la cadencia suenan en diferentes tonalidades acompañadas por diferentes figuras rítmicas, distintas al original, sin embargo, siempre parecido al estilo Mozartiano.

Se utilizan contrastes de matices en las cadencias, más drásticamente que en el concierto original. La combinación de los cambios de ritmo de la armonía y los matices da amplia improvisación sobre los temas originales de Mozart.



En el concierto de Weber La cadencia está escrita por el autor. En la época del Romanticismo, algunos compositores escribían cadencias, y hay que tocarlas como ellos lo escribieron -sin cambios-. En el concierto de Luppov la cadencia fue escrita por el autor. Se encuentran elementos de la pentatónica en la cadencia. Se toca, como el compositor la escribió -sin cambios-.

LAS CAÑAS DEL FAGOT PARA EJECUCIÓN DEL RECITAL

Las cañas de recital se elaboran de una madera especial, esta madera es similar al bambú y crece en diferentes partes del mundo. Es significativo el lugar geográfico donde fue cultivada esta madera; en qué condiciones climáticas creció y en qué tipo de tierra fue sembrada. Para los fagotistas profesionales, el lugar donde creció la madera con la que están confeccionadas sus cañas, ya representa bastante, porque cada localidad donde se cultiva la madera posee características determinadas que influyen mucho en las futuras cañas.

Los sitios más importantes donde crece esta madera son: África del norte, el sur de Francia, Estados Unidos en el estado de California, en el Cáucaso de Rusia y en el norte de China.

En este recital el intérprete, pretende utilizar las cañas hechas de distintos tipos de madera que fueron cultivadas en las diferentes partes del mundo como Africa, Rusia y China con el propósito de crear timbres en el fagot y características técnicas heterogéneas (como los matices) del sonido interpretativo para lograr acercarse lo más posible a la época y estilo de cada obra.

PREPARACIÓN PREVIA DE LAS OBRAS MUSICALES PARA EL RECITAL

El trabajo con la obra se inicia con un análisis previo, tanto de la época cuando fue escrita, como del entorno y de la manera de escribir del compositor. El intérprete lee el texto de



la obra (primera vista). Para pulir los pasajes musicales se recomienda practicar en un tiempo lento, esto aclara la dinámica y el diseño rítmico. Es importante escuchar las grabaciones existentes de las obras del recital para asimilar lo mejor de otros intérpretes y añadir el aporte personal.

En la práctica de la interpretación, el músico a veces supera las indicaciones escritas para lograr mayor seguridad en la música; se debe también utilizar el metrónomo para poder lograr el mejor rendimiento técnico y rítmico.

En el trabajo de algún episodio difícil se necesita repetir varias veces hasta lograr el perfeccionamiento del pasaje. En el proceso del estudio, es posible usar varios tipos de ejercicios de interpretación como: cambio del diseño rítmico, tiempo y notas de adorno. El momento más importante en el estudio de la obra es poder interpretar toda la obra sin parar.

Para el recital es importante ensayar conjuntamente con el pianista muchas veces hasta lograr un correcto ensamble y de esta manera evitar errores de criterios interpretativos.

Memorizar la obra es un punto a favor de la interpretación muy importante, ya que así se logra estar absolutamente seguro durante la ejecución del recital, concentrarse y vivir la música en su contenido.

MECANIZAR ALGUNOS PASAJES IMPORTANTES

La ejecución mecanizada de algunos pasajes difíciles da una cierta ventaja al intérprete porque la interpretación se vuelve fluida y no va a depender del estrés que muchos intérpretes tienen en público. Es bueno estudiar las obras antes de salir al recital delante de varias personas porque el intérprete se acostumbra a situaciones que no son comunes y esto da mayor naturalidad de interpretación al frente de un público mayor en número. Trabajando algunos detalles de la obra nunca se puede prescindir de pensar en la totalidad de la obra, de esta manera se consigue descartar una interpretación fragmentada.



MANEJO DE LAS POSICIONES AUXILIARES DE LAS NOTAS DEL FAGOT.

En el proceso de trabajar con las obras muchas veces es necesario usar posiciones auxiliares de los dedos sobre las llaves del fagot. Esta es una herramienta que amplía y mejora las posibilidades de la interpretación para que resulte expresiva y optimiza la sonoridad de algunos sonidos del instrumento y la afinación.

Hay algunas notas de fagot que normalmente suenan alto por su construcción y la posición adicional de los dedos sobre las llaves del instrumento las baja a lo normal; en otros casos, sucede lo contrario, la nota suena en el fagot bajo y la posición auxiliar le sube a lo normal. Por ejemplo: en el registro agudo la nota Re natural y la nota Fa sostenido hay que tocarlas con posiciones adicionales esto puede mejorar la afinación y la calidad de interpretación.

En este recital se utilizarán posiciones auxiliares sobre las notas Fa sostenido y Sol sostenido en el registro agudo del instrumento por la razón de asegurar la afinación en este registro más inestable del instrumento.

Tabla

The image shows two views of a double bass. On the left is a full-length view of the instrument, highlighting its dark wood body, f-holes, and the long neck with four strings. On the right is a detailed view of the fingerboard area, showing the fretless board, the bridge, and the tailpiece. The strings are numbered I (thumb), II (index), III (middle), and IV (ring). The fingerboard has various markings, including Roman numerals (I, II, III, IV) and Arabic numerals (1-12) indicating fret positions.

APORTE PERSONAL EN EL RECITAL

El aporte técnico interpretativo en el presente recital es el uso de las diferentes maderas en las cañas para cada obra interpretada tratando de lograr el timbre más idóneo para la época cuando fue escrita cada una de las obras interpretadas.

El aporte interpretativo corresponde a dos nuevas cadencias, una en la primera parte del concierto de Mozart y la otra en la segunda parte de este concierto, compuestas por el autor e improvisadas en el recital en vivo y públicamente.

El autor de esta tesis fue graduado en el Conservatorio de Tchaikovsky de Moscú, en donde es obligatorio la interpretación de música rusa como parte importante del programa de estudios de fagot, por lo tanto, los compositores Dvarionas y Luppov son especiales en este contexto.



En Ecuador, este tipo de repertorio es poco conocido, por ejemplo la obra del compositor Luppov va a ser estreno a nivel nacional, según referencias citadas en los datos que resultan de las encuestas realizadas a los fagotistas ecuatorianos en los conservatorios del país, y a los fagotistas de las orquestas sinfónicas.

La mayoría de las obras en este recital, fueron recomendadas en los estudios para estudiantes como parte del repertorio y formaron un segmento integral del programa de estudios de fagot realizado por el autor del proyecto, para los alumnos del Conservatorio Nacional de Música de quienes ha sido docente. Es un aporte didáctico importante para el conocimiento y la ejecución del fagot en el país.

El presente recital pretende motivar a los compositores ecuatorianos a escuchar estas obras de fagot con el propósito de que escriban obras nuevas ecuatorianas para este importante instrumento.

CAPITULO III. CONCLUSIONES

El fagot, a pesar de ser poco conocido en el Ecuador por el público en general, es un instrumento de viento de madera indispensable en las orquestas sinfónicas, bandas sinfónicas, conjuntos de música de cámara por sus características del timbre grave y varonil en su sonido que aportan el fundamento de la armonía sinfónica musical, sin este fundamento, las obras musicales clásicas sonarán incompletas y hasta cierto punto carecerán de la dimensión que realza a la música clásica en general.

La contribución que da el fagot en la educación musical en el Ecuador es acostumbrarse a sentir y conocer la música desde un punto de vista creativo, en el sentido de descifrar que es lo que quiso exponer el compositor al público, lo que significa ser un intérprete es saber, cómo lo dice el término, “interpretar” lo que expresa el compositor con su mensaje al entorno, además de descifrar el estado de ánimo y psicosocial del compositor al escribir su obra.



El fagot en manos de un buen intérprete fagotista permite transmitir todos los estados de ánimo del ser humano, es decir alegría, tristeza, enojo, dulzura y sarcasmo.

El fagot promueve la capacidad pulmonar por ser un instrumento bastante grande y la persona que lo toca precisa estar en un buen estado físico, siendo esto un valor agregado a la capacidad artística del mismo.

El aporte del desarrollo del instrumento y su perfeccionamiento, con seguridad encontrará a partir de este mensaje un deseo de los estudiantes, compositores y el público en general un afecto especial por escuchar las obras del fagot.

El recital propuesto enaltecerá el sonido del fagot, lo cual dejará afirmada una iniciativa para estar al tanto y promocionar el valor artístico del instrumento y que sea un impulso para dar a conocer también otros instrumentos de viento que aún permanecen insuficientemente destacados.

El desarrollo del instrumento y su perfeccionamiento generará en los estudiantes, compositores y el público en general un afecto especial por escuchar las obras del fagot. Además motivará a los músicos a mejorar su profesionalismo cada instante de la vida y ser un efectivo aporte al engrandecimiento de la música del Ecuador.

El recital es una propuesta innovadora creativa que permitirá a la población en general conocer, apreciar, gustar el recital de fagot. Además de crear una cultura que ame el arte en todas sus expresiones.



BIBLIOGRAFÍA

1. Baines, Anthony. (1967). *Woodwind Instruments and Their History*. London Dover Publications, Inc.
2. Carse, Adam. (1939). *Musical Wind Instruments. A History of the Wind Instruments Used in European Orchestras and Wind Bands from the Later Middle Ages Up to the Present Time*. Dover Publications, Inc.
3. Castella Alfredo, Mortari, Virgilio. (1978). **La Técnica de la Orquesta Contemporánea**. Editorial Arte y Literatura, La Habana.
4. Jansen Will, F. (1978) *The Bassoon: Its History, Construction, Makers, Players and Music*. Uitgeverij F. Knuf.
5. Joppig, Gunther. (1981). *Hautbois et basson: leur histoire, leur famille, leur repertoire*. g. Lausanne, Paris. Editions Payot.
6. Kergomard, J. Heinrich, J.M. (1975). *Le basson: histoire, acoustique, l'anche*. GAM, N° 82-83, décembre 1975-janvier 1976.
7. Kilbey, Maggie. (2002). *A History of the Precursor to the Bassoon*. England.
8. Lyndesay, G. (1965). *The bassoon and contrabassoon*. Langwill. London, New York.
9. Teriokjyn, Roman. (1988). *Escuela de fagot*. Moscú. Ed Música.
10. Teriokjyn, Roman. (1955), *Escuela de fagot*. Moscú. Ed Música.

ANEXOS



Foto 1 Fuente: http://www.errabundimusic.com/es/bombarda-piffero_es.html



Foto 2 Fuente: <http://www.earlymusicshop.com/product.aspx/en-GB/1002835-moulderdulcian-alto-inf-with-2-keys>



Foto 3. Novikov



Foto 4. Novikov



Foto 5. Novikov

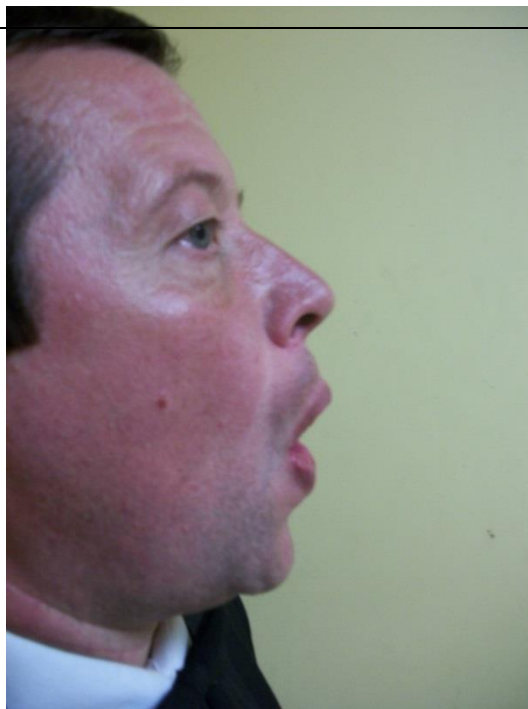


Foto 6. Novikov



Foto 7. Novikov



Foto 8. Novikov



Foto 9. Novikov



Foto 10. Fuente: Foto del contrafagot interpretado por el autor de la tesis en el escenario del Teatro Colón, Buenos Aires, Argentina.



Foto 11. . Fuente: <http://www.xativamusical.com/contents/es/d150.html>

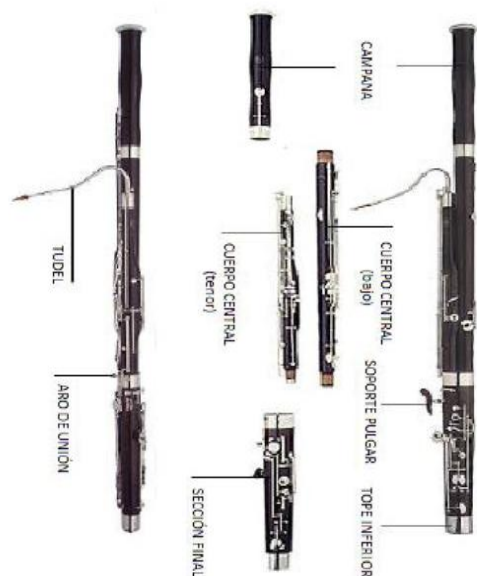


Foto 12. Novikov



Foto 13. Novikov

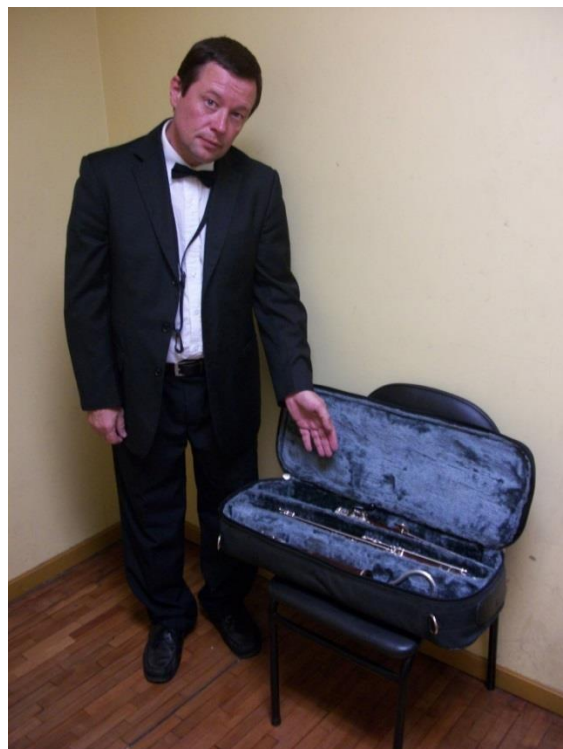


Foto 14 Novikov



Foto 15. Novikov



Foto 16. Novikov



Foto 17. Novikov



Foto 18. Novikov